22.d
+ $2—

# Goethes Faust

## Entstehungsgeschichte und Erklärung

von

**J. Minor**

o. ö. Professor an der Universität Wien

Erster Band

**Der Urfaust und das Fragment**

Stuttgart 1901

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

G. m. b. H.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Den

Philologen des XX. Jahrhunderts

gewidmet.

# Vorwort.

Bei Dichtungen von der Tiefe und der Bedeutung des Hamlet oder des Faust, welche der Gegenstand ununterbrochener Erörterung und Untersuchung sind, ergibt sich von Zeit zu Zeit ganz naturgemäß die Notwendigkeit, sich zu vergegenwärtigen: was denn in ihnen wirklich darin steht und was nur von außen in sie hineingetragen worden ist? Diese Frage habe ich zunächst im stillen für mich selber zu beantworten gesucht, als ich in manchen Erzeugnissen der neueren Faustphilologie den „Faust", den ich doch seit längerer Zeit zu kennen glaubte, gar nicht mehr wieder erkannte. Ich habe mich dann zum erstenmal im Wintersemester 1895 auf 1896 mündlich an meine Zuhörer gewendet; und ich lege diesen Versuch einer Erklärung nun auch im Druck dem Lesepublikum vor, in der Hoffnung, daß er zum richtigen Verständnis der Dichtung beitragen möge.

Die kommentierten Ausgaben von Düntzer, Loeper und Schröer soll dieses Buch nicht beeinträchtigen. Sie

haben es, im Anschlusse an den Text, natürlich in erster Linie mit der Sacherklärung und mit der Worterklärung zu thun. Das Wort aber kann im eigentlichen oder im uneigentlichen Sinne, wörtlich oder bildlich, es kann in weiterer oder in engerer Bedeutung, allgemein oder prägnant, logisch oder anschaulich gebraucht und verstanden werden. Die neuesten Faustphilologen nun haben die Neigung, alles in prägnanter, wörtlicher und bestimmter Bedeutung aufzufassen. Man darf aber, wenn man eine Dichtung verstehen will, nicht logischer und nicht prägnanter sein wollen, als der Dichter selber. Wie ein Wort gemeint ist, das ergibt sich eben nur aus dem Zusammenhang, aus der Situation. Die Gabe, sich mit der Phantasie in die Situation zu versetzen, die uns der Dichter vorstellt, ist deshalb auch die oberste Tugend des Philologen. Denn wie sich dem Dichter das Wort nicht auf dem logischen Wege, sondern aus der Anschauung einstellt, so ergibt sich auch dem Philologen die Bedeutung des Wortes nur aus der Anschauung. Man wird mir vielleicht nach der Lektüre dieses Buches nicht ganz unrecht geben, wenn ich behaupte, daß es die moderne Faustphilologie in diesem Punkte manchmal recht arg hat fehlen lassen. Es wird gewiß auch auf manchen andern den Eindruck gemacht haben, daß sich der moderne Faustphilologe dem Dichter unter Berufung auf den Wortlaut recht bockbeinig gegenüberstellt, und indem er ihn einfach gut eulenspiegelisch bei dem strikten Wortlaut festhält, ihm mit dem kritischen Messer auf den Leib rückt, der dann bis in die kleinsten Fetzen zerschnitten wird. Ich glaube nachweisen zu können, daß von den großen Widersprüchen,

die sich im Faust finden sollen, die meisten nur von den Faustforschern hineingetragen worden sind, die auf ihrem Wege das Verständnis des Textes verfehlt haben. Und es wird sich ergeben, daß gerade dort der eigentliche Faust zum Vorschein kommt, wo diese Herren, die sich so schwer in seine Lage hineindenken können, einen bloßen Haufen von Widersprüchen gesehen haben.

Obwohl ich es in der Wort- und in der Sacherklärung nicht an Fleiß habe fehlen lassen und sich auch manches neue Detail unaufdringlich hinter einer bloßen Verszahl verbirgt, habe ich doch meine eigentliche Aufgabe in dieser Erklärung aus dem Zusammenhange und aus der Situation heraus gesucht. Und dieser Aufgabe glaubte ich besser in der Form eines selbständigen Kommentars, bei welcher der Interpret immer das Heft in der Hand behalten und den Zusammenhang deutlich machen kann, als in einer kommentierten Ausgabe entsprechen zu können.

Ein Hauptmittel für das richtige Verständnis bildet das laute und kunstmäßige Lesen. Was man nicht versteht, kann man auch nicht ordentlich lesen; und umgekehrt: man kann sich sehr leicht davon überzeugen, daß man etwas nicht versteht, wenn man den Versuch macht, ein Gedicht laut und ausdrucksvoll zu lesen. Schon die plumpe Frage: Was ist hier zu betonen? führt dann oft weiter und tiefer in Fragen des Verständnisses und des Sinnes hinein, die man sonst vielleicht gar nicht aufgeworfen hätte. Noch mehr aber die feinere Schattierung der Accente, das langsamere oder das raschere Tempo der Rede, der Abstand oder das Zusammenfallen der Sätze und der Satzteile: alles

das sind ebenso viele Fragen des Verständnisses und des Sinnes, und man glaube nur ja nicht, daß sich diese Fragen so schnell und so leicht beantworten lassen! Nicht bloß wiederholte Lektüre des Textes, ein völliges Einleben in den Text wird verlangt, bis man das Gefühl hat, daß man in ihm zu Hause ist. Auch das Gedächtnis, freilich nicht das gedankenlose, spielt dabei eine Rolle; und die Philologen haben am wenigsten Grund, auf diese schätzbare Hilfskraft mit Verachtung herunterzusehen. Wörterbücher und Reimwörterbücher sind gewiß wertvolle, aber doch nur mechanische Hilfsmittel. Die schlagende Parallelstelle, die nicht immer an das gleiche Wort gebunden ist, überliefert nur das Gedächtnis dem Scharfsinn. Es wäre für manchen unserer Faustforscher sehr ersprießlich gewesen, wenn er den Faust genauer kennen gelernt hätte, ehe er über ihn geschrieben hat; vielleicht hätte er dann gar nicht, jedenfalls aber anders geschrieben. Ich würde mich wohl hüten, über eine Dichtung, die ich nicht seit Jahrzehnten kenne und immer wieder aufs neue durchgearbeitet habe, einen Kommentar wie diesen zu schreiben; oder einen Dichter dritten und vierten Ranges, der diese Arbeit nicht lohnt, so bis ins letzte Detail zu zergliedern. Auch in der wissenschaftlichen Interpretation führt der Weg nicht, wie man wohl glaubt, von einem Detail zum andern und zuletzt zum Ganzen, sondern auch hier geht der Weg, wie Goethe gesagt hat, von dem Ganzen in die Teile. Das allgemeine Bild einer dichterischen Individualität, einer Dichtung, einer dichterischen Siutation, eines dichterischen Charakters hat man früher, als das Verständnis der Teile; und hat man es

nicht oder ist es falsch, so versteht man auch das Detail nicht oder nicht richtig; die Beispiele für diesen Satz enthält das folgende Buch in Hülle und in Fülle. Sehr mit Unrecht hält man bloß das für eine wissenschaftliche oder philologische Arbeit, was mit Citaten und Parallelstellen zu belegen ist. Ein richtig empfundener und wiedergegebener allgemeiner Eindruck kann einen größeren wissenschaftlichen Wert haben, als eine vorschnelle Analyse bis ins Detail, die nicht auf der entsprechenden intimen Kenntnis, sondern auf mechanisch zusammengerafften Citaten und Parallelen beruht.

Es liegt in der Natur solcher Arbeiten, daß ich den einen werde zu viel, den andern zu wenig erklärt haben. Den ersteren kann ich selber nicht unrecht geben; ich bitte sie aber jedesmal, wo sie etwas Ueberflüssiges zu finden glauben, sich erst einmal in der Litteratur umzuschauen — sie werden dann wohl meistens zugeben müssen, daß die Erklärung dennoch notwendig war. Habe ich doch während der Arbeit noch erfahren, daß der Vers: „Bedenkt, Ihr habet weiches Holz zu spalten!" nicht unerklärt bleiben durfte; und nachträglich finde ich gar, daß ich den Vers: „Sogar den Sand zu deinen Füßen kräuseln" nicht hätte übergehen sollen!

Die Aenderungen und Umarbeitungen von Scenen des Urfaust im Fragment und im Ersten Teil hätte ich, da ich geschichtlich vorgehe, konsequenterweise freilich erst bei dem Fragment und bei dem Ersten Teil behandeln sollen. Da ich dann aber den ganzen Zusammenhang der Scenen hätte wieder aufrollen müssen, wäre dadurch maßlos viel Raum in Anspruch genommen

worden, so daß ich das kürzere Verfahren vorgezogen habe.

Die Sage habe ich, obwohl mehr als meine Vorgänger, so doch bloß insoweit herangezogen, als sie in den Gesichtskreis Goethes getreten ist. Ich weiß sehr gut, daß ein Kapitel des ältesten Faustbuches, im Widerspruch mit den übrigen, Faust als Gottesleugner hinstellt; daß mittelalterliche Quellen ebenso zwischen bösartigen und weniger bösartigen Teufeln unterscheiden, wie Goethe im Prolog; daß auch die Unterscheidung zwischen den bösen Geistern in der Hölle und denen in der Luft in letzter Linie auf einen solchen Gradunterschied zurückgeht; daß umgekehrt andere Quellen, als die von Goethe in der Walpurgisnacht benutzten, von der Schwangerkeit der Hexen nichts wissen wollen und sie für bloßen Betrug erklären, weil der Teufel nichts schaffen kann. Da aber Goethe von diesen und anderen Dingen keine Kenntnis gehabt oder nicht Notiz genommen hat, so habe ich sie links liegen gelassen.

Meine Citate beziehen sich auf die dritte Auflage des von Erich Schmidt herausgegebenen Urfaust (Weimar, Böhlau 1894) und auf den vierzehnten Band der weimarischen Ausgabe (Weimar, Böhlau 1887), den der Verleger einzeln zu einem sehr mäßigen Preise abgibt. Diese beiden Bücher muß jeder neben dem Kommentar liegen haben. Die Citate aus dem Urfaust sind mit U, die aus dem Fragment und aus dem Ersten Teil mit A bezeichnet; wo diese Siglen fehlen, beziehen sich die Vers- oder Seitenzahlen in dem Abschnitt über den Urfaust eben auf U, in den Abschnitten

über das Fragment und über den Ersten Teil auf A. In den Kapiteln über die Entstehungsgeschichte habe ich nachträglich alle Citate gestrichen, weil die Zeugnisse inzwischen von Pniower gesammelt herausgegeben worden sind und dort leicht gefunden werden. Wo man sonst Belege erwartet und sie doch nicht findet, habe ich die betreffende Parallelstelle von einem Vorgänger übernommen. Am meisten ist das in dem Kapitel über die Walpurgisnacht der Fall, wo aus neuerer Zeit tüchtige Arbeiten vorliegen. Bei der Kontrollierung der Verszahlen und bei der Korrektur überhaupt hat mich der Redakteur der Chronik des Wiener Goethe-Vereins, Herr Rudolf Payer von Thurn, mit Fleiß und Sorgfalt unterstützt, wofür ich ihm hiermit herzlich danke.

Bei den „Faustphilologen" der neuesten Zeit dürfte sich ein Buch wie das meinige, das keine einzige Scene neu datiert, auch dann keinen Erfolg versprechen, wenn sie selber glimpflicher darin weggekommen wären. Daß sie es nicht sind, ist nicht meine Schuld; ich habe es nur mit der Sache, nirgends mit den Personen zu thun gehabt und darum auch keine Namen genannt. Der Sache freilich mußte endlich ihr volles Recht werden. Wenn ich auch gegen die Philologen viel auf dem Herzen habe, so ist mir doch gar nicht bange, daß die Philologie, die unser aller liebe Mutter ist, im zwanzigsten Jahrhundert wiederum eine Wissenschaft der Thatsachen werden und nicht ein müßiger Sport unfruchtbarer Hypothesenreiter bleiben wird.

Aber auch wenn sie niemandem von Nutzen sein sollte, hätte ich meinen Lohn mit der Arbeit selber da-

hin. Ich werde die Stunden immer zu den schönsten meines Lebens rechnen, die ich, als bloßer Diener am Wort, der größten Dichtung der Weltlitteratur gewidmet habe. Meine Arbeit war glücklicherweise vollendet, als der traurige Ernst des Lebens die heiteren Gestalten der Dichtung verdrängte.

Mein Absehen ist zunächst nur auf den Ersten Teil gerichtet. Doch ist nicht ausgeschlossen, daß sich, wenn dieser Versuch Beifall findet, im Laufe der Zeit der Zweite Teil dazu gesellt. In dieser Hoffnung habe ich, auf den Wunsch der Verlagshandlung, den Zusatz „Erster Teil" auf dem Titel fallen gelassen.

Wien, Sonntag den 21. Oktober 1900.

Der Verfasser.

# Inhaltsverzeichnis

## des ersten Bandes.


Seite

**Einleitung** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1

1. Aeußere Entstehungsgeschichte . . . . . . . . . . 3
2. Verhältnis zur Sage . . . . . . . . . . . . 13
3. Erlebtes und Erlerntes . . . . . . . . . . . 19

**Der Urfaust** . . . . . . . . . . . . . . . . . . 35

1. Nacht (Scene 1) . . . . . . . . . . . . . 37
2. Mephistopheles und der Student (2) . . . . . . 79
3. Auerbachs Keller (3) . . . . . . . . . . . . 107
4. Landstraße (4) . . . . . . . . . . . . . . 128
5. Straße (5) . . . . . . . . . . . . . . . . 132
6. Abend (6) . . . . . . . . . . . . . . . . 137
7. Allee (7) . . . . . . . . . . . . . . . . 144
8. Nachbarin Haus (8) . . . . . . . . . . . . 150
9. Faust. Mephistopheles (9) . . . . . . . . . . 159
10. Garten (10) . . . . . . . . . . . . . . . 162
11. Gartenhäuschen (11) . . . . . . . . . . . . 169
12. Gretchens Stube (12) . . . . . . . . . . . . 171
13. Marthens Garten (13) . . . . . . . . . . . 174
14. Am Brunnen (14) . . . . . . . . . . . . . 190
15. Zwinger (15) . . . . . . . . . . . . . . . 194
16. Dom (16) . . . . . . . . . . . . . . . . 198
17. Nacht (Valentins Monolog; 17) . . . . . . . . 207

Seite

18. Faust und Mephistopheles (18) . . . . . . . . 209
19. Faust. Mephistopheles (Trüber Tag. Feld; 19) . 212
20. Nacht. Offen Feld (20) . . . . . . . . . . . 226
21. Kerker (21) . . . . . . . . . . . . . . . 228

---

22. Zur Kritik des Urfaust . . . . . . . . . . . 242

**Das Fragment** . . . . . . . . . . . . . . . 281
1. Aeußere Entstehungsgeschichte . . . . . . . . 283
2. Die Fragmente der Paktscene (22) . . . . . . . 297
3. Hexenküche (23) . . . . . . . . . . . . . . 317
4. Wald und Höhle (24) . . . . . . . . . . 349

# Lesetafel

## zu beiden Bänden, nach der Szenenfolge im Ersten Teil.


Entstehungsgeschichte I, 3. 283. II, 3.
Die klassische und die romantische Faustdichtung II, 20.
Verhältnis zur Sage I, 13.
Erlebtes und Erlerntes I, 19.

Zueignung II, 45.
Vorspiel auf dem Theater II, 51.
Prolog im Himmel II, 72.

Nacht I, 37. II, 104.
Vor dem Thor II, 121.
Studierzimmer II, 147.
Studierzimmer (Paktscene) II, 180. I, 297.
Studierzimmer (Schülerscene) I, 79. 308.
Auerbachs Keller I, 107.
Hexenküche I, 317.
Straße I, 132.
Abend I, 137.
Spaziergang I, 144.
Der Nachbarin Haus I, 150.
Straße I, 159.
Garten I, 162.
Ein Gartenhäuschen I, 169.
Wald und Höhle I, 349. II, 210.
Gretchens Stube I, 171. II, 213.
Marthens Garten I, 174.
Am Brunnen I, 190.
Zwinger I, 194.
Nacht (Valentinscene) I, 207. 372. II, 209.
Dom I, 198. 350. II, 226.
Walpurgisnacht II, 228. 235.
Walpurgisnachtstraum II, 259.
Trüber Tag I, 212.
Nacht. Offen Feld I, 226.
Kerker I, 228.

# Einleitung.

## 1. Aeußere Entstehungsgeschichte.

Alle Zeugnisse, welche die Entstehung des Goethischen Faust über 1770 hinaufweisen, stammen aus Goethes Alter und beruhen entweder auf ungenauer Erinnerung oder auf Angaben in runder Zahl, die niemand wörtlich nimmt.

Erst in Straßburg, wo das Deutschtum zu emergieren begann und Goethe überhaupt die Richtung zum Genialischen und Dämonischen nahm, faßte er den Gedanken zum Faust. In Dichtung und Wahrheit nennt er Götz und Faust Gegenstände, die sich bei ihm eingewurzelt hätten und sich nun in Straßburg nach und nach zu poetischen Gestalten ausbilden wollten. Ausdrücklich fügt er aber hinzu, daß er diese Dinge mit sich herumgetragen und sich in einsamen Stunden daran ergötzt habe, „ohne etwas davon aufzuschreiben". Damit stimmt genau seine spätere Erzählung gegenüber Eckermann: er habe sich gehütet eine Zeile niederzuschreiben, die nicht gut war und die nicht bestehen konnte. Und ebenso redet er gegenüber Humboldt kurz vor seinem Tode von „Konzeptionen", im Gegensatz zu „Konzepten": Konzeptionen macht man im Kopf, Konzepte auf dem Papier. Daß er den Faust „in den Hauptscenen gleich so ohne Konzept" hingeschrieben habe, berichtet er in

der Italienischen Reise; bei Eckermann erfahren wir, daß es auf Postpapier geschehen sei und daß er nichts daran gestrichen, d. h. nur nach reifer Ueberlegung geschrieben habe.

Wenn Goethe in Dichtung und Wahrheit erzählt, daß der Faust nach seiner Rückkehr von Straßburg „schon vorgerückt“ gewesen sei, so kann er bloß meinen: in Gedanken. Denn noch in Wetzlar war nichts auf dem Papiere, obwohl er dort den Freunden gegenüber nicht mehr, wie in Straßburg vor Herder, ein Geheimnis daraus machte. Das ergiebt sich deutlich aus dem Wortlaut des Briefes von Gotter, der von ihm den Faust als Antidoton für eine Zusendung verlangt: „Schick' mir dafür den Doktor Faust, sobald dein Kopf ihn ausgebraust.“ Das Wort ausbrausen bedeutet hier nicht intransitiv verbrausen, zu Ende brausen, klar werden; sondern es bedeutet transitiv herausbrausen, von Flüssigkeiten und Gasen, die eine hohe Spannung erreicht haben und nun einen gewaltsamen Ausweg suchen. Der Faust war also nur im Kopf reif und drängte hinaus aufs Papier.

Die äußere Arbeit beginnt in der Zeit der Frankfurter Farcen- und Pasquillendichtungen im Hans Sachsischen Ton und im Knittelvers. Lavater, dem Goethe auf der Lahnreise im Sommer 1774 viel von seinen fertigen Sachen vorlas, hat vom Faust noch nichts zu hören bekommen, erwartet ihn aber im Herbst 1774 sofort nach seiner Rückkehr in Zürich, wenigstens „ein paar Stellen daraus“ (Allg. Ztg. 1899, B. 272, S. 3 f. Briefe vom 15. und 17. Sept. und vom 1. Okt.). Und von dieser Zeit, dem Herbst 1774, an jagen sich dann

plötzlich die Berichte der Freunde, denen Goethe den Faust vorgelesen hat. Im Sommer und Herbst 1774 muß Goethe also zu schreiben begonnen haben. Klopstock, der im September 1774 durch Frankfurt kam, traf ihn offenbar in voller Arbeit an, denn Goethe las ihm die „neuesten Scenen" vor, wahrscheinlich in Darmstadt, wohin er ihn begleitete. Am 15. Oktober liest er ihn Boie vor; Mitte Dezember sah Knebel den Haufen Fragmente zum „Faust"; im Januar oder Februar des folgenden Jahres 1775 lernt ihn Fritz Jacobi in Frankfurt kennen. Wenn Boie den Faust „fast fertig" nennt und Jacobi nach der Lektüre des Fragmentes von 1790 berichtet, daß er „beinah schon alles" gekannt habe, so ergibt sich daraus, daß die Gretchentragödie, die Boie offenbar für das ganze Stück hielt, damals in den Hauptscenen fertig war. H. L. Wagner, dem Goethe „seine Absicht mit Faust, besonders die Katastrophe von Gretchen" erzählte, hat sie dann auch für seine „Kindermörderin" ausgenutzt.

Eine genauere Bestimmung ist nur bei einer Scene, der in Auerbachs Keller, möglich. Am 17. September 1775 schreibt Goethe an Gustchen Stolberg, er habe eine Scene, an seinem Faust gemacht; und gleich darauf heißt es in demselben Briefe: „Mir war's in all dem, wie einer Ratte, die Gift gefressen hat, sie läuft in alle Löcher, schlurpft alle Feuchtigkeit, verschlingt alles Eßbare, das ihr in den Weg kommt, und ihr Innerstes glüht von unauslöschlich verderblichem Feuer." Eine Anspielung auf das Rattenlied ist hier nicht zu verkennen: der Liebhaber der Lili wird, wie im Faust der verliebte Siebel, mit der geschwollenen Ratte verglichen. Nun

bedient sich allerdings Wieland in einem von Böttiger (Litt. Zust. u. Zeitg. I, 217) mitgeteilten Gespräch von 1797 einer Wendung, welche die Vermutung nahe legen könnte, als ob es sich um ein allgemein gebräuchliches Bild handelte. Er sagt: „Als ich in Tübingen studierte, hatte ich die Liebe im Leibe; ich bediene mich dieses Ausdruckes ungefähr so, wie man sagt: die Ratte hat Gift im Leibe.“ Aber gerade Wieland war ein genauer Kenner der Auerbachscene, aus der er schon lange vor dem Erscheinen des Fragmentes das „politisch Lied leidig Lied“ citiert (Ausg. Briefe I, 157), das auch Goethe selbst gern im Munde führte (Der junge Goethe III, 157). Daß Goethe also auf das Rattenlied anspielt, ist zweifellos; damit ist aber noch nicht gesagt, daß die ganze Scene damals fertig war, und noch weniger, daß es dieselbe Scene war, die Goethe an diesem Tage geschrieben hat. Aber daß die Auerbachscene im September 1775 wirklich fertig war, wird durch ein anderes Zeugnis unterstützt. Damals kam nämlich der hannöverische Leibarzt Zimmermann durch Frankfurt, dem Goethe gleichfalls seinen Faust mitteilte. Wir haben nur späte und indirekte Berichte, die aber durchaus den Stempel der Wahrheit tragen. Nach dem einen zeigt er ihm einen Haufen Papiere mit den Worten: „das ist mein Faust.“ Nach dem andern bringt er einen Sack voll kleiner Papierschnitzel, leert ihn auf dem Tisch aus und sagt: „Das ist mein Faust.“ Auch Knebel redet von einem „Haufen Fragmente“ und berichtet lachend, wie Goethe die Manuskripte aus allen Winkeln seines Zimmers hervorziehe. Derselbe Zimmermann nun schreibt kurze Zeit nach der Vorlesung,

die Fragmente des Faust hätten ihn bald entzückt, bald wieder halb tot lachen gemacht. Die letzten Worte können sich nur auf die Scene in Auerbachs Keller beziehen; denn keine der übrigen Scenen aus dem ältesten Bestande des Faust, auch nicht die Scene zwischen Mephistopheles und dem Studenten, übt eine so drastische Wirkung aus. Und von derselben Scene, einer der umfänglichsten im Urfaust, will Goethe wohl noch vor seiner Abreise nach Weimar Merck Nachricht geben, wenn er ihm schreibt: „Hab' an Faust viel geschrieben."

Alle Zuhörer bei den Frankfurter Faustvorlesungen äußern sich in enthusiastischer Weise. Selbst Klopstock, der ihn Goethen gegenüber „wohl aufzunehmen schien", hielt, wie der Dichter nachher erfuhr, anderen Personen (wohl des Merckischen Kreises) gegenüber mit seinem entschiedenen Beifall, der sonst nicht leicht in seiner Art war, nicht zurück und wünschte die Vollendung des Werkes. Boie, der in allem, was Goethe ihm vorlesen mußte, den „originalen Ton, die eigne Kraft und bei allem Sonderbaren, Unkorrekten den Stempel des Genies" fand, nennt Faust doch „das Größte und Eigentümlichste von allem". Knebel findet „ganz ausnehmend herrliche Sachen" darin; und was der feingestimmte Jacobi fühlte, als er den Faust kennen lernte, das wurde noch nach sechzehn Jahren in ihm lebendig. Zimmermanns Urteil haben wir eben gehört. Und nach Goethes Ankunft in Weimar schreibt Merck an Nicolai, Faust sei ein Werk, das mit der größten Treue der Natur abgestohlen sei. Stella und Clavigo seien nur Nebenstunden. „Ich erstaune, so oft ich ein neu Stück zu Fausten zu sehen bekomme, wie der Kerl zusehends wächst, und

Dinge macht, die ohne den großen Glauben an sich selbst und den damit verbundenen Mutwillen ohnmöglich wären."

Durch so begeisterte Aeußerungen der Freunde, die den Ruhm des Goethischen Faust ins Publikum trugen, ehe noch eine Zeile von ihm erschienen war, wurden die Erwartungen aufs höchste gespannt. Auch der Stoff selber trug dazu bei. Denn wenn Gottsched und die Bremer Beiträger den Helden des Volksbuches und des Volksschauspiels nur mit Verachtung oder mit leiser Parodie zu citieren liebten, so war er seit dem 17. Litteraturbrief, in dem Lessing eine Scene seines Faust angeblich aus dem alten Volksschauspiel mitgeteilt hatte, wiederum zu litterarischen Ehren gekommen. Die gespannte und enttäuschte Erwartung des Lessingischen Faust machte den Stoff nur interessanter: „Wie verliebt war Deutschland in seinen Doktor Faust und ist es zum Teile noch!" hatte Lessing in seinem Litteraturbriefe geschrieben. Kein Wunder, daß die Buchhändler, von Merck und von Zimmermann geködert, sich diesen fetten Bissen nicht entgehen lassen wollten. Ein echter Buchhändlerbrief liegt von dem Berliner Mylius vor, mit dem Merck damals wegen des Verlages der Stella unterhandelte (Wagner II, 53 f.), wobei er offenbar auch ein Wort vom Faust fallen ließ. Mylius, der von dem Verlag des Trauerspiels für Liebende wenig erwartet, will bloß, um mit diesem seltenen Genie in Verbindung zu kommen, 20 Thaler geben, fürchtet aber von seiner Bereitwilligkeit gerade die entgegengesetzte Wirkung, nämlich daß Goethe nun für das nächste Stück 50 Thaler und für den Doktor Faust vielleicht 100 Louisd'or verlangen

werde. Und in echt kaufmännischer Entrüstung stellt er sich an, als ob er auf das Stück im voraus verzichte, das er doch gern haben, aber nicht teuer bezahlen möchte: „Das ist aber wider die Natur der Sache und nicht auszuhalten, und ich thue mit ganzem Herzen Verzicht darauf." Dem angesehenen Reich von der Weidmannischen Buchhandlung, den Goethe von Leipzig her kannte, hatte Zimmermann einen guten Absatz mit den Worten zu verstehen gegeben: „Sein Doktor Faust ist ein Werk für alle Menschen in Deutschland"; und als Goethe zu Ostern 1776 in Leipzig erwartet wird, gibt Zimmermann dem Verleger den Rat: „Wenn Sie hexen können, so hexen Sie ihm doch seinen Doktor Faust heraus. Noch hat Deutschland kein solches Werk und darum sollen Sie's drucken."

Aber auch die Gegner des jungen Genies hatten von dem Faust erfahren. Dem Buchhändler Nicolai in Berlin, der den jungen Werther verspottet hatte, war zu Ohren gekommen, daß man ihm in Frankfurt Rache geschworen habe und daß ihn Goethe in seinem Faust, wie er leibte und lebte, aufstellen wollte. Ein seltsames Omen! denn wirklich hat Goethe etliche zwanzig Jahre später den Proktophantasmisten in der Walpurgisnacht auf den Blocksberg gebracht. In dem Urfaust kann Goethe selber oder einer seiner Freunde nur den trocknen Schleicher Wagner hinterher auf ihn bezogen haben, und Nicolais Brief (an Zimmermann vom 15. April 1775) könnte so einen terminus ad quem für die Wagnerscene abgeben. In der Schweiz erfuhr der verbitterte alte Bodmer, daß Goethe auf seiner Schweizer Reise an einem Trauerspiel von Doktor Faustus arbeiten

wolle; er geht aber über den Stoff und über den Dichter mit den verächtlichen Worten hinweg: „Eine Farce läßt sich von einem Schwindelkopf leicht daraus machen.“ Aber auch Lessing, der eben im Begriffe stand, nach Italien aufzubrechen, hörte von dem Rivalen, der ihm mit seinem Faust zuvorkommen wollte. Weiße fand ihn in Leipzig über „Goethes und Compagnie Haupt- und Staatsaktionen“ sehr aufgebracht: „Er schwur das deutsche Drama zu rächen. Er hatte gehört, daß Goethe einen Doktor Faust liefern will und tritt er ihm da in den Weg, so müßte ich ihn sehr verkennen, wenn er nicht Wort halten sollte.“ In Berlin erzählte Engel, daß Lessing seinen Doktor Faust sicher herausgeben würde, sobald Goethe mit dem seinigen erschiene; daß er gesagt habe: „Meinen Faust holt der Teufel, aber ich will Goethes seinen holen!“ Hat Lessing es wirklich gesagt, so war es ihm wie öfter um den guten Witz zu thun; denn sein Faust wird nicht vom Teufel geholt. (Nach Reichards Bibliothek der Romane II, 82 sagte Lessing, offenbar in Bezug auf die Dramen selbst, nicht auf ihre Helden: „Wir wollen sehen, welchen [„Faust“] der Teufel holen wird!“) Ist es aber ein bloßer Zufall, daß Lessings Faust, auf den seine Freunde so große Hoffnungen setzten, ungedruckt blieb? Wartete Lessing wirklich auf das Erscheinen des Goethischen Faust, den er doch nicht mehr erlebte? Und das rätselhafte Verschwinden nicht bloß einer, sondern zweier Faustdichtungen gerade zu dem Zeitpunkt, als die Gerüchte von dem Goethischen Faust herumgingen! In einer Kiste sollen sie verloren gegangen sein, während der italienischen Reise Lessings. Man möchte fast glauben,

daß Lessing seine Fauststücke vernichtet hat. Aber warum?

Die Handschrift des Faust begleitete Goethe nun an den weimarischen Hof, wo die Vorlesungen in größeren und in kleineren Kreisen fortgesetzt wurden und den selben Beifall fanden wie in Frankfurt. Gleich im Dezember 1775, während der Anwesenheit der Stolberge, las Goethe, wie F. L. Stolberg schreibt, eines Nachmittags seinen „halbfertigen Faust“ vor: „Er ist ein herrliches Stück; die Herzoginnen waren gewaltig gerührt bei einzelnen Scenen.“ Um dieselbe Zeit spielt auch Einsiedel in einer Epistel in Knittelversen auf den Faust an, wo er von Goethe sagt:

„Paradiert sich drauf als Doktor Faust,
Daß 'm Teufel selber vor ihm graust.“

Dieselbe Scene schwebt offenbar auch Wieland vor, wenn er in einem viel späteren Gespräch (Böttiger, Zust. u. Zeitg. I, 21) von einer Scene „im Gefängnisse“ redet, „in der Faust so wütend wurde, daß er den Mephistopheles selber erschreckte“. Schwerlich ist diese Scene mit der einzigen Prosascene des ersten Teils („Trüber Tag. Feld“) identisch. Zwar daß Wieland von ihr als einer „später unterdrückten“ redet, würde nicht dagegen sprechen; denn in dem Fragment, welches damals allein veröffentlicht war, fehlt sie wirklich. Aber sie spielt weder im Gefängnisse, noch erschrickt der Teufel vor der Wut Fausts, dem er vielmehr die Zähne entgegenfletscht und mit überlegenem Hohn begegnet, gegen den er nirgends die teuflische Natur so nackt und unverhüllt herauskehrt, als hier. Es muß sich also, falls

Wielands Zeugnis nicht in jedem Punkt irreführt, wohl um eine der Scenen handeln, die Goethe, wie er später (5. Mai 1798) an Schiller schreibt, „wegen ihrer Natürlichkeit und Stärke ganz unerträglich" geworden waren und die er ganz fallen ließ.

Im Jahre 1777 sandte Goethe den Faust zu seiner Mutter nach Frankfurt, die aus ihm durch Merck vorlesen ließ. Da nicht daran zu denken ist, daß Goethe die losen Blätter des Urmanuskriptes aus den Händen gab, muß damals eine Abschrift bereits vorhanden gewesen sein. Und diese Abschrift muß wieder nach Weimar zurückgekommen sein, denn die Frau Rat, die sie nach Petersens Mitteilung wie ein Heiligtum hielt, hat sie sicher nicht aus den Händen gegeben. Da nun aber von einer zweiten Handschrift des Faust nirgends die Rede ist, so liegt es nahe anzunehmen, daß es die Handschrift des Fräuleins von Göchhausen war, die Goethe nach Frankfurt schickte. Wann und zu welchem Zwecke diese angefertigt wurde, dafür fehlt es ganz an Zeugnissen; nicht einmal einen Anhaltspunkt gewähren die Briefe und Tagebücher. Goethe hat der lustigen Hofdame der Herzogin-Mutter im Sommer 1780 die „Vögel" in die Feder diktiert; schwerlich aber ist die Abschrift des Faust, vielleicht gar nur das Tiefurter Journal, gemeint, wenn sie am 11. Jänner 1782 nach Erwähnung des Egmont und des Tasso an Merck (Wagner II, 200) schreibt: „Noch etwas ist diesen Winter zustande gekommen, wovon ich aber nichts schreibe, weil ich's vielleicht bald selbst schicken kann, und wahre Essenz für den Magen sein wird." Jedenfalls hat Goethe den Faust am 17. Juli 1780 den Herzogen von

Gotha und von Weimar vorgelesen; auch bei ihnen „schlug ziemlich alles richtig an". Wie sehr aber die Vollendung des Stückes damals in die Ferne gerückt war, das geben die Worte des Herzogs Karl August zu verstehen, der 1781 in dem Tiefurter Journal von Faust als dem „Stück eines Stückes" redet, „welches das Publikum immer nur leider als ein Stück zu behalten fürchtet".

Geschehen ist also an dem Faust in der weimarischen Periode gar nichts. Die 21 Scenen, welche das Fräulein von Göchhausen dort, wie die Orthographie und die Interpunktion zeigen, von einer eigenhändigen Goethischen Handschrift abschrieb, hat Goethe von Frankfurt mitgebracht. Der Faust blieb liegen, wie so viele andre Pläne seiner rheinischen Geniezeit. Der „Urfaust", den die Abschrift der Göchhausen enthält, hat daher auch ganz den Charakter der Frankfurter Dichtungen des jungen Goethe.

## 2. Verhältnis zur Sage.

Als seine nächste Quelle bezeichnet Goethe selbst dreimal das Puppenspiel (Dichtung und Wahrheit, Loeper II, 184; Kunst und Altertum, W. A. XV, 2, 213; an W. v. Humboldt 279). Wahrscheinlich hat er es schon in seiner ersten Jugend in Frankfurt kennen gelernt, wo er ja auch sein eigenes Puppentheater besaß; aber auch die Straßburger Marionettenspieler weiß Matthisson noch dreißig Jahre später zu rühmen (Schriften, 1835, VI, 54 f.; H. Ludwig, Straßburg vor 100 Jahren 157, 320 f.). Gegenüber Schiller erwähnt Goethe ein-

mal ausdrücklich, daß er in seiner Jugend ein Marionettenstück „Die Höllenbraut“ gesehen habe, das er als Gegenstück zum Faust bezeichnet. Und in der Italienischen Reise citiert er das Zauberwort „Berlicke, Berlocke“, womit der Hanswurst oder Kasperle im Puppenspiel vom Faust die bösen Geister gehen oder kommen läßt (Düntzer 68). Auf das Puppenspiel bezieht sich wohl auch die Anspielung auf die Angst des der Hölle verfallenen Faust, die Goethe nach der Gewohnheit der Leipziger Dichter in den „Mitschuldigen“ macht. Aber auch auf der lebendigen Bühne, auf welcher das alte Volksschauspiel freilich schon um 1748, wenigstens von den angesehensten norddeutschen Truppen, nicht mehr gern gegeben wurde (Wettekindt, Krüger 101), hatte er noch in Straßburg Gelegenheit, den Faust zu sehen (Archiv VIII, 359 f.).

Auch die Volksbücher können ihm nicht unbekannt geblieben sein; hat er doch auch den Stoff des „Ewigen Juden“ dort aufgegriffen. Das letzte Faustbuch war dreißig Jahre vor Goethes Geburt in seiner Vaterstadt erschienen und oft nachgedruckt worden. Sicher ist ihm auch das Pfitzerische Faustbuch schon früh bekannt gewesen, das er später aus der weimarischen Bibliothek entlehnte.

Da aber eine bestimmte Form des Puppenspiels als Goethes unmittelbare Quelle nicht nachzuweisen und die Ueberlieferung in beständiger Fluktuation begriffen ist, hat man den Vergleich des Goethischen Faust nicht mit einer bestimmten Vorlage, sondern mit der gesamten Ueberlieferung der Faustsage anzustellen und die Frage offen zu lassen, ob Goethe die benutzten Züge in

Einem uns unbekannten Puppenspiel vereinigt fand oder ob er sie mehreren Quellen entlehnte. Die wesentlichen Uebereinstimmungen sind die folgenden.

Das Vorspiel, wo Pluto dem Mephistopheles den Auftrag gibt, Faust zu verführen, haben nur wenige Puppenspiele und es war Goethe kaum bekannt; sein „Prolog im Himmel“ hat jedenfalls nichts damit zu thun. Ursprünglich beginnt auch Goethes Faust wie die meisten Puppenspiele mit dem Monolog, der sich aus Marlowe und dem Volksschauspiel auf die Puppenspiele vererbt hat. Faust, der nur in Einem Puppenspiel „Professor der Theologie“ heißt, hat alle möglichen Wissenschaften durchlaufen, die in den Puppenspielen kunterbunt aufgezählt werden; die vier Fakultätswissenschaften werden nur bei Marlowe genannt, der Goethe damals sicher noch unbekannt war. Möglich, daß eine dem Dichter bekannte, uns aber unbekannte Fassung des Puppenspiels diesen Zug aus Marlowe beibehalten hat oder daß er in dem Streben nach Vereinfachung zufällig mit Marlowe zusammengetroffen ist. Unbefriedigt von „gemeiner Wissenschaft“, besonders von der Theologie, wird auch der Faust der Puppenspiele Magier, Nekromantiker; den in den Puppenspielen formelhaften Uebergang hat Goethe wörtlich festgehalten: „Darum (deswegen, deshalb) hab' ich mich entschlossen, mich der Magie zu ergeben.“ Sein Ziel ist höhere Erkenntnis oder Genuß. Das Zauberbuch, das sich Goethes Faust schon verschafft hat, wird ihm in den Puppenspielen erst gebracht. Ueberall folgt hier auf den Monolog des Faust sogleich das Auftreten seines Famulus Wagner, der aber eine ganz farblose Neben-

figur, eine bloße Anmelderolle ist und nur bei den Späßen des Kasperle als Mitunterredner dient.

Faust beschwört den Teufel, der bei Pfitzer zum zweitenmal als Schatten neben dem Ofen erscheint, sich bei der Beschwörung hinter den Ofen verkriecht und sich dann, „ohne Unterlaß Reverenzen machend", als Mensch sehen läßt, wie auch Goethes Teufel in Menschengestalt hinter dem Ofen hervortritt und den gelehrten Herrn salutiert. Der Name des Geistes, der in den Volksbüchern Mephostophiles oder Mephistophiles lautet, ist in den Puppenspielen Mephistophles, woraus sich für die Zuhörer des Puppenspiels die Form Mestiphopheles von selbst ergab, die wir schon vor Goethe wiederholt in der Litteratur (Splitter 968. 610), im Drama gleichzeitig (1775) bei Weidmann finden und die auch Schiller im Fiesco geläufig ist (Gödeke III, 31, 6); Goethe hat sie zwar in den Ueberschriften vor den Reden des Teufels meistens beibehalten, im gesprochenen Text aber, ihrer für den Knittelvers untauglichen Länge wegen, niemals verwendet, sondern durch die auch uns geläufige Abkürzung „Mephisto" ersetzt, die auch nur zweimal vorkommt (U 453; A 4183). Mephistopheles erscheint in der Sage gern als Mönch oder als Kavalier, auch mit dem Geißfuß, muß sich aber, dem Geschmack des Publikums zuliebe, in den Puppenspielen in die verschiedensten Tier- und Menschengestalten verwandeln. In den Volksbüchern begleitet er Faust auch in Hundsgestalt. Schon in dem alten Volksbuch gibt er als Probe seiner Kunst ein Konzert, daß Faust meint, er wäre im Himmel; in den Puppenspielen will er den Kasperle die Kunst lehren, Mäuse, Ratten, Affen zu machen. Er debattiert bei

Pfitzer mit Faust über die Natur der guten und bösen Geister, was entfernt an die Selbstdefinition des Goethischen Mephistopheles erinnert. Er erklärt sich unterwürfig als Fausts Diener, seinen getreuen Diener; vgl. Goethe: „Bin ich dein Diener, bin dein Knecht.“ Zuletzt wird ein Pakt geschlossen, wobei wie bei Goethe die Zeit und die Bedingungen deutlich und genau ausgesprochen werden und Faust seine Seele mit Blut verschreibt. Eine unsichtbare Stimme warnt den Faust in den Puppenspielen vor der Verschreibung; einmal ertönt auch ein Geisterchor, während Faust, nachdem der Vertrag unterschrieben ist, einschläft. Auch bei dem Ende des verzweifelnden Faust kommt eine Stimme von oben: „Judicatus es, damnatus es“; vgl. Goethes: „Sie ist gerichtet — ist gerettet“.

Von den zahlreichen Zauberschwänken und Zechgeschichten der Faustsage hat Goethe nur einmal Gebrauch gemacht: in „Auerbachs Keller“, wo drei Motive verknüpft sind, die bis auf die ältesten Volksbücher zurückgehen: 1) Faust bohrt eine Tischplatte an und läßt Wein fließen. 2) Faust läßt einen Weinstock wachsen und befiehlt den Gästen, daß sie das Messer an die Trauben setzen, aber ja nicht schneiden sollten. Die Versionen gehen nun auseinander: einmal haben sie die eigene, dann wieder die fremde Nase in der Hand; einmal kommen sie mit dem bloßen Schrecken davon, ein anderes Mal werden die Nasen wirklich abgeschnitten und von Faust wieder angeheilt. 3) Der Faßritt aus dem Keller, zu Leipzig in Auerbachs Keller lokalisiert und dort auch bildlich vergegenwärtigt auf dem einen der beiden, angeblich aus dem Jahr 1525 stammenden, neuerdings

restaurierten Holzbilder, von denen das andere Faust unter Studenten zechend darstellt. Goethe, der nach einem Brief an Behrisch während seines Leipziger Aufenthalts alle Tage in Auerbachs Keller lag, muß die Bilder schon gesehen haben. Aber auch in einem Volksschauspiel ist der Faßritt wirklich bezeugt (Jahrbuch III, 341), und es ist wohl möglich, daß auch die Motive der Auerbachscene dem Puppenspiel angehört haben, das Goethe kannte. In einem Puppenspiel von Wagner kommt ähnliches vor, wohin es nach Creizenachs Meinung aus einem Faustspiel übertragen wurde.

Auch im Puppenspiel eröffnet sich vor dem Helden erst die kleine, dann die große Welt. Die Luftreise auf dem Mantel, der das stehende und sprichwörtliche Attribut des Zauberers ist, führt ihn an den Hof: bei Marlowe ist es der Hof Kaiser Karls V., bei Pfitzer der Maximilians; in den älteren Puppenspielen werden Prag, Parma, Portugal, Florenz genannt. Faust spielt dem Kaiser Possen und führt ihm antike Heroen, neben Alexander und anderen auch die Helena vor. Bei Pfitzer und in dem letzten Faustbuch des Christlich Meynenden will Faust entgegen den Bedingungen des Vertrages eine schöne arme Dirne aus der Nachbarschaft heiraten, die vom Lande hereingekommen ist und sich bei einem Krämer in Dienst begeben hat; um es zu verhindern, gibt ihm der Teufel die Helena als Ersatz. Aus verblaßter Erinnerung sagt Goethe in Kunst und Altertum und im Brief an Humboldt: im Puppenspiel befehle Faust dem Mephisto, ihm die Helena zum Beilager zu verschaffen; aber dort verschafft ihm Mephistopheles vielmehr freiwillig die Helena zur Konkubine, als Faust Reue-

gedanken hat und sich bekehren will. In den Volksbüchern hat Faust einen Sohn von ihr, der, wenigstens in dem ältesten Faustbuch, die Gabe der Weissagung besitzt und nach Fausts Ende mit der Mutter verschwindet.

In allen Volksbüchern und Puppenspielen führt der Weg Fausts nach unten, zur Hölle. Einige Puppenspiele deuten das schon in dem Titel an: „Infelix Sapientia“ — andere fassen die Moral in die Worte zusammen: „Die Gerechtigkeit des Himmels sieht zwar eine Zeitlang zu, straft aber zuletzt um so schärfer.“

## 3. Erlebtes und Erlerntes.

Als Eckermann mit Bezug auf den Faust zu Goethe sagte (II. 264), dem Dichter komme es darauf an, eine mannigfaltige Welt auszusprechen, und er benutze die Fabel eines berühmten Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur, um darauf aneinanderzureihen, was er Lust habe, gab ihm Goethe vollkommen Recht. Und in der That hat ihm das Leben mehr als die Faustsage geboten; es ist die wichtigste Quelle für seinen Faust. Goethes ganzes Leben ist seinem Faust zu gute gekommen, der mit allen Wandelungen des Dichters gleichen Schritt hält, mit ihm jung ist, mit ihm altert und mit ihm durch den Hexentrank wieder verjüngt wird. Als Goethe in Dichtung und Wahrheit dann einen vollen Strom aus der Jugend in sein Alter leitete, hat er bewußt oder unbewußt eine merkwürdige Ausgleichung von Leben und Dichtung vorgenommen. Vieles, was hier aus seiner Jugend zu erzählen war, hatte er

längst im Faust dichterisch verwertet: und so benutzt er nun umgekehrt den Faust als autobiographische Quelle, z. B. für seine Erzählung von dem Frankfurter Gretchen oder für die Gartenscenen in Sesenheim. Wahrheit und Dichtung fließen hier ununterscheidbar zusammen.

Aber zu demselben Eckermann sagt Goethe auch, er hätte im Faust den düsteren Zustand des Lebensüberdrusses, sowie die Liebesempfindungen Gretchens recht gut durch Anticipation in seiner Macht haben, d. h. sie ohne Erlebnis und Erfahrung schildern können (I, 128). Er meint nicht, daß es so geschehen sei, aber daß es hätte geschehen können; und auf Eckermanns Einwendung, wie viel er doch der Erfahrung verdanke, erklärt er seine Meinung bestimmter dahin, daß er ohne diese Anticipation eben für die Erfahrung blind geblieben wäre. Es ist der Lieblingsgedanke, den Goethe in den Versen ausgesprochen hat: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft, wie könnt' es denn die Sonne sehn?" In Dichtung und Wahrheit stellt er es denn auch als den ersten Schritt hin, daß er sich mit dem Helden der Puppenspielfabel identifizierte, ganz nach der ihm in der späteren Frankfurter Periode geläufigen Art; so wie der erste Schritt zum Werther damit gethan war, daß Goethe sich selbst mit dem jungen Jerusalem verschmolz. „Auch ich," so vergleicht er sich mit Faust, „hatte mich in allem Wissen herumgetrieben und war oft genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Nicht als „ein guter Mensch in seinem dunklen Drange" ist die Gestalt des Faust Goethen zunächst entgegengetreten,

sondern einen Uebermenschen sah er in ihm. Wie sich Prometheus den Göttern entgegenstellt, so Faust dem Erdgeist; wie Prometheus in dem Fragment ausruft: „Vermögt ihr mich auszudehnen, mich zu erweitern zu einer Welt?", so will Faust sein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern. Der Faust wird zum Ausdruck des titanischen Strebens, das dem rheinischen Stürmer und Dränger die Brust schwellte. Der Faust mit den zwei Seelen in seiner Brust wird ein Abbild des zwiespältigen Wesens, in dem sich der Liebhaber Lilis und, wieder in der Dichtung, der Liebhaber Klärchens abmühten. Wir dürfen hier auch Züge herausgreifen, die in der Dichtung erst später hervorgetreten sind. Denn nicht bloß Wieland erkannte in Faust den Dichter wieder (Böttiger I, 21), auch Goethe selbst, als er in Italien, durch die lange Ruhe und Abgeschiedenheit wieder ganz auf das Niveau seiner eigenen Existenz zurückgebracht, das Manuskript des Faust wieder zur Hand nahm, fand es merkwürdig, wie sehr er sich gleiche und wie wenig sein Inneres durch Jahre und Begebenheiten gelitten habe. Die Fausterklärer freilich finden von zehn zu zehn Versen immer einen anderen Faust und einen anderen Goethe.

Wie aber Werther nicht bloß Goethe, sondern auch Jerusalem ist, so ist auch Faust Goethe und Herder in Einer Person. Wenn die Verzweiflung des Faust an allem menschlichen Wissen bei dem Straßburger Goethe wirklich Anticipation war, so hat sich diese Gabe der Anticipation in der Erfahrung sicher zuerst an Herder bewährt, dem ersten großen Denker, dem Goethe gegenüberstand. Wenn Goethe auch sagt, er habe vor seinem

zwanzigsten Jahr fast die Schulen sämtlicher Moralphilosophen durchlaufen, so stimmen wir doch hier Garlieb Merkel zu, der (bei Eckardt 105 f.) mit Recht einwendet: der junge Goethe sei zur Zeit der Konzeption des Faust wohl wißbegierig gewesen, aber den stürmischen Drang zum Ergründen und Ergrübeln hatte er damals noch nicht, auch nicht den Blick aus der Vogelperspektive auf die Wissenschaften und die bittere Rüge ihrer Mängel. In Herder aber sah Goethe zum erstenmal die Unbefriedigung und die Qual des Denkers verkörpert. In ihm, der seinen Gedanken Heimat und Stellung geopfert hatte, lernte er den ersten philosophischen Märtyrer um seines Glaubens willen kennen. Wer immer die Schriften aus Herders erster Periode in die Hand genommen hat, der hat sich auf Schritt und Tritt an Goethes Faust erinnert gefühlt; lang bevor es eine wissenschaftliche Litteratur über Herder gab, urteilte Gervinus, es habe sich der Geist Fausts in ihm geregt, und G. Merkel kehrte den Satz dahin um, daß sich in Faust der Geist Herders geregt habe. Besonders in dem Reisejournal, einer der schönsten Offenbarungen seines tiefen, aber zwiespältigen Geistes, tritt die Faustische Natur Herders zu Tage. Ueberdruß und Ekel an unfruchtbarer Spekulation und Kritik; Drang nach einem thätig wirksamen Leben; Zweifel bis auf die Tugend — das sind die Schlagworte. Die Erkenntnis, daß er sich selbst nichts wisse, macht ihn elend wie Faust. Wie Faust über Mangel an Gut und Geld, an Ehr' und Herrlichkeit der Welt, so klagt Herder, daß er gewisse Jahre von seinem menschlichen Leben verloren habe, während er sich in den Wissenschaften hätte ausbilden

können, aus deren Kenntnis er materielle und gesellschaftliche Vorteile hätte ziehen können. „Ich wäre nicht ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei, nicht ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften geworden, die ich nicht gelesen habe und nicht verstehe (vgl. Faust: „Zu sagen brauche, was ich nicht weiß"); ich wäre nicht ein Repositorium voll Papier und Bücher geworden, das nur in die Studierstube gehört." So ist es auch nicht Zufall, wenn in früheren und in späteren Partien des Faust sich genaue Uebereinstimmungen mit Herders theologischen Schriften aus den Jahren 1774 und 1775 finden (Suphan in der Einleitung zu Band VII und Jahrb. VI, 308 ff.), und wenn in den ältesten Partien die Schlagworte widerklingen, die Herder aus dem Verkehr mit dem Magus im Norden, mit Hamann, mit nach Staßburg brachte. Herder rühmt das schöne Sokratische Wort vom Nichtswissenkönnen, das auch Hamann gegenüber dem Dünkel der Aufklärung beständig im Munde führte. Das Hamannische Lieblingscitat aus Terenz: Homo sum, humani nil alienum a me puto lautet im Munde Fausts: der Erde Weh, der Erde Glück tragen; ihr Wohl und Weh auf seinen Busen häufen. Hamanns und Herders Abneigung gegen das Raisonnieren und Deklamieren, auch gegen das Schreiben klingt aus dem Gespräch zwischen Faust und Wagner wieder, deutlicher noch im späteren Fragment, wo Faust seinen Famulus auf den Weg zum redlichen Gewinn verweist. Tief eingewurzelt hatte sich bei Herder in Hamanns Schule der Haß gegen philosophische Systeme, besonders gegen Holbachs Système de la nature; in den Annalen läßt Goethe auch den Faust aus leidenschaftlichem Widerwillen gegen

mißleitende und beschränkte Theorien hervorgehen. Und Herderisch endlich sind auch die positiven Schlagworte vom Geist der Zeiten, von des Menschen Herz und Geist, die der trockene Schleicher freilich unverstanden und ungefühlt im Munde führt.

Für Mephistopheles, der im Urfaust sowohl gegenüber dem Studenten als gegenüber Faust die Rolle des Verführers spielt, war Goethes frühestes Modell sicher sein Leipziger Freund Behrisch, der „dürre Teufel". Darüber lassen die Briefe Goethes an ihn keinen Zweifel; wo Goethe gern im Tone eines sieghaften jungen Herren, wie Faust gern im Ton eines Franzosen oder eines Bruder Liederlich, spricht. Wie Faust dem Mephistopheles, so hat der junge Goethe Behrisch die Seligkeit bei einem Mädchen (er nennt sie Jetty) zu danken. Wie Faust so ziemlich eingeteufelt ist, so möchte der junge Goethe bei einem Mädchen, dessen moralische Verbesserung sich ein anderer zur Pflicht gemacht hat, „die Affaire des Teufels übernehmen" und das gute Werk wieder zu nichte machen. Und wie Faust, nicht ganz in Uebereinstimmung mit seinem unweltläufigen Wesen sich getraut, in sieben Stunden so ein Geschöpfchen zu verführen, so prahlt auch der Leipziger Goethe: „Aber ohne zu schwören, ich unterstehe mich schon ein Mädchen zu verf—, wie Teufel soll ich's nennen. Genug, Monsieurs, alles was sie von dem gelehrigsten und fleißigsten ihrer Schüler erwarten können." Ist doch auch der Inhalt des Leipziger Liederbuches, das Goethe im Verein mit Behrisch zu stande brachte, zum größten Teile eine deutliche oder verkappte Anleitung, die Mädchen zu gewinnen. Mephistopheles, des Dämonischen entkleidet,

in der Maske eines Junkers und Kavaliers, der am Verführen seine Freude hat, das ist Behrisch.

Als Goethe später Merck kennen lernte, vertiefte sich die Figur. „Merck und ich," sagte Goethe zu Eckermann (II, 328), „waren immer miteinander wie Faust und Mephistopheles." Goethe selber (an die Stein I², 283), seine Mutter (Schriften der Goethegesellschaft I, 35) und Fritz Jacobi (Briefwechsel I, 284 und Nachlaß I, 22 A.) bestätigen, daß Merck unter den Freunden den Beinamen des Mephistopheles führte, und Jacobi sagt ausdrücklich, daß er diesen Namen erhielt, weil Goethe ihn im Faust geschildert habe. Nun ist Merck von den enthusiastischen Menschen dieser empfindungsseligen Zeit gewiß ungerecht beurteilt und in Verzerrung gesehen worden. Der empfindliche Jacobi nennt ihn einen Menschen ohne Treu' und Glauben, der keinen Fetzen Herz im Leibe habe; und er wirft ihm alle möglichen Fehler, wie Geiz, Neid, Bosheit, vor. Goethe nannte ihn einen Kerl von Leder; und das war er, in seinen schlechten Augenblicken wenigstens, denn er konnte auch mit den andern fröhlich sein und sogar schwärmen. Aber ganz zu Hause lassen konnte er freilich, wie seine schonendste Freundin, die Frau Rat, klagte, den Mephistopheles nirgends; „das ist man nun schon so gewohnt". Dann war er ein Mensch, wie Gretchen den Mephistopheles abschildert: kühl, wenn es den andern warm war, trocken und nüchtern, mit seinem spöttischen Blick die andern zurückschreckend und abdämpfend. Wieland bezeichnet es als sein Hauptgeschäft (Böttiger, Zust. u. Zeitg. I, 21), die Leute in ihrem Glücke zu stören und sie auf die linke Seite aufmerksam zu machen. Und als eine nega-

tive, unproduktive und moquante Natur erscheint er auch in Goethes Schilderungen. Auch auf ihn hat er überall ernüchternd gewirkt; auch ihn hat er gegenüber dem Enthusiasmus und Gefühlsdusel des darmstädtischen Kreises sowohl, wie bei Lotte Buff auf die „linke Seite" aufmerksam gemacht. Wieland geht noch weiter und nennt einige Scenen des Faust geradezu Anspielungen auf wirkliche Begebenheiten, die Goethe zusammen mit Merck erlebt habe, z. B. die Auerbachscene. Da die Motive dieser Scene der Sage entnommen sind, kann es sich bloß um die dichterische Ausgestaltung handeln. Und da erinnert man sich bald an Goethes Erzählung in Dichtung und Wahrheit (Loeper II, 37. III, 101), mit welchem Haß Merck das rohe Treiben der Gießener Studenten verfolgte, die gewiß eher das Urbild für die wüsten Gesellen in Auerbachs Keller abgaben, als die stutzerhaften und galanten Studenten von Leipzig. Wenn sich Mephisto hier später über die Bestialität des Völkchens ausläßt, so mögen ja Ausfälle Mercks zu Grunde liegen.

Aber schon die Zeitgenossen und Freunde des Dichters haben erkannt, daß in Mephistopheles eine Seite seines eigenen Wesens verborgen ist. Wie sich Carlos und Clavigo erst zu der vollen Person des Dichters ergänzen, so auch Faust und Mephistopheles. Der Dichter des Werther, der mit den empfindsamen Darmstädterinnen schwärmt, und der Verfasser der Fastnachtsspiele, der sich unter dem Einfluß Mercks den klaren und hellen Kopf bewahrt und die Ausschreitungen des Zirkels verspottet: das sind nur zwei Seiten derselben Person. Der Dichter und Denker und das Weltkind, das der Erde Freuden nicht überspringt, bilden die Doppelnatur

Goethes, die in Faust und Mephistopheles ihren zwiespältigen Ausdruck gefunden hat. Das hat am deutlichsten Therese Huber erkannt, wenn sie schreibt (Jahrbuch XVIII, 130): „In Mephistopheles hätte er sich wohl zur Einen Hälfte recht deutlich geschildert und solcher Mephistophelesstunden ist sich wohl mancher wackere Mensch bewußt.“ Ja, Goethe selber hat boshafte Gedanken, die ihn gelegentlich in der großen Welt anwandelten, als böse Zuflüsterungen des Mephistopheles bezeichnet (an die Stein I, 155) und Ampère recht gegeben, als er den Hohn und die herbe Ironie des Teufels für einen Teil seines eigenen Wesens erklärte (Eckermann III, 159 f.).

Und wer vermöchte aufzuzählen, wie oft Goethen solche mephistophelische Züge auch an andern aufgefallen sind? Wie stark erinnert nicht Mephistopheles, der in dem Schlafrock und in der Rolle Fausts gegen die Systeme loszieht und an den Fakultätswissenschaften seinen grausamen Witz übt, an Herder, der dem jungen Goethe die Straßburger Universität heruntermacht und nur die medizinische Fakultät, als die einzig gute, gelten läßt. Wer denkt nicht an Mephistopheles und den Schüler, wenn er in Herders Briefen die Scene mit dem Russen Peglow liest, dem Herder eine philosophische Stunde geben will: ein Quartant wird aufgeschlagen, von Herder mit tiefsinniger Lehrermiene gestrichen, daß er fest liegen soll; Herder will anfangen, sieht seinen dicken weiblichen Zuhörer an, dessen ehrwürdige Miene ihm so sehr alle Fassung zerstört, daß beide loslachen; das Buch wird zugeschlagen und es bleibt dabei. Herder schließt die Scene mit den Knittelversen: „Daraus dir merke klug und treu, Wie Philosophie zu lehren sei.“ ...

Und im hohen Alter stand neben Goethe der Züricher Meyer, der den getreuen Kanzler Müller ([2] 208) wiederum an Mephistopheles erinnerte: „so kalt, so weltverachtend, so lieblos,“ ohne daß Goethe selbst vielleicht davon etwas gewahr wurde.

Die Faustsage setzt die Todsünde, deren sich Faust schuldig macht, allein in seinen Bund mit dem Teufel, in seinen Abfall von Gott. Was er sonst anstellt, erscheint nur als Folge dieses ersten und größten Vergehens. Goethe hat in den ersten Stadien der Faustdichtung diese Voraussetzung wohl stillschweigend gelten lassen, sich aber mehr mit einer dieser Folgen als mit dem Teufelsbund selbst beschäftigt. Für ihn lag die Hauptschuld des Helden zunächst in der Verführung eines unschuldigen Bürgermädchens, Gretchens.

Die Sage bot dafür höchstens Anknüpfungspunkte: in dem kurzen Bericht der beiden letzten Faustbücher von dem armen Bauernmädchen, die sich bei Fausts Nachbar verdingt hat; Faust will sie heiraten, aber Mephistopheles zieht ihn von ihr ab, indem er ihm die Helena verschafft (s. o. S. 18). Ganz ohne Zusammenhang mit der Faustsage aber erzählt der geschwätzige Pfitzer als Anmerkung zum zweiten Kapitel des ersten Teiles seines Faustbuches einem Werke von Harsdörffer eine andere Geschichte nach, welche auch das Motiv des Kindesmordes enthält. Ein Student auf einer hohen Schule in Flandern verführt hinter dem Rücken der Mutter, aber von einer geldgierigen alten Magd unterstützt, die Tochter seiner Wirtin; er läßt die Gefallene im Stich und reist davon; sie tötet mit Hilfe der Magd das Kind und vergräbt es; der Mord wird entdeckt

und die Kindesmörderin geköpft. Möglich, daß Goethe das Motiv hier aufgegriffen hat; zwingend ist die Annahme nicht. Denn was er mit dieser Geschichte gemein hat, sind typische Motive, die ihm das Leben und das Zeitalter Rousseaus ebenso nahe legten, als die Erzählung Pfitzers.

Das Motiv des betrogenen und verlassenen Mädchens beschäftigte ihn, seitdem er Friederike von Sesenheim verlassen und wenigstens die Schuld der Untreue auf sich geladen hatte. Im Götz von Berlichingen und im Clavigo hatte er schon poetische Beichte abgelegt, und den Weltmann Carlos mit demselben weltläufigen Gemeinplatz antworten lassen, wie Mephisto: „Sie ist die erste nicht." Im Werther hat er dann das Schicksal eines jungen Geschöpfes, das, im engen Kreise häuslicher Beschäftigungen herangewachsen, den Liebkosungen des Einzigen nicht Widerstand zu leisten vermag und, von ihm verlassen, zum Selbstmord getrieben wird, episodisch erzählt (Der junge Goethe 3, 287) und damit einen ersten Umriß der Gretchenfigur gegeben. Ihr Walten im Hause, ihre Freude am Putz, ihre Besuche bei der Nachbarin, ihr Zusammentreffen mit dem Einzigen, ihr Aufgehen in ihm und ihre schrankenlose Hingebung, ihre Verlassenheit von dem Geliebten und von aller Welt — das sind, in kurzen Sätzen verzeichnet, die Motive der Gretchenscenen. Nur eines fehlt noch: das des Kindesmordes.

Aber gerade dieses Motiv stand damals im Leben und in der Dichtung auf der Tagesordnung. Die drakonische Strenge der Gesetze setzte den Tod auf den Kindesmord, an manchen Orten sogar auf die Schwanger-

schaft Unverheirateter, die freilich meistens zu lebenslänglichem Kerker oder zum Raspelhaus begnadigt wurden. Dem aufgeklärten Geist des humanitären Zeitalters und dem weicheren Empfinden der Rousseauschen Zeit begann diese Härte der Gesetze zu widerstehen. Man betrachtete die Unglücklichen bald aus dem entgegengesetzten Gesichtspunkt, als beklagenswerte Opfer einer strengen Gesellschaftsordnung, welche die natürlichen Empfindungen mit Fluch und Schande verfolgt und die Gefallenen durch die gesellschaftliche Acht und die offene Kirchenbuße zum Selbstmord oder zum Kindesmord treibt. Massenhafte juridische Abhandlungen ventilierten die Frage vom wissenschaftlichen Standpunkt aus. Auch Goethe hat sich zweimal theoretisch damit beschäftigt. Unter den 55 Theses, über welche er in Straßburg disputierte, kommt auch die Frage vor, ob die Kindesmörderin mit Tod zu bestrafen sei; und noch später in Weimar trat er in einem amtlichen Gutachten für die Abschaffung der Kirchenbuße bei Fleischesvergehen ein, während Herder sie aufrecht erhalten wollte (Vierteljahrsschrift VI, 597 ff.). Und zu der unübersehbaren Zahl von Dichtungen, welche das Thema im Sinne der Rousseauschen Zeit behandelten, hat Goethe selber noch später die Ballade „Vor Gericht“ beigesteuert. In den bürgerlichen Dramen der Stürmer und Dränger ist das Motiv von der Kindesmörderin oder von dem gefallenen Bürgermädchen gerade um 1774 das eigentliche Lieblingsthema.

Nur auf den Höhepunkten fortschreitend und in engem Rahmen eine ganze Welt umspannend, nimmt auch die Gretchentragödie im Faust den typischen Verlauf, wie ihn Goethe in jener Episode des Werther

skizzirt hat. Wie Faust dem Gretchen entgegentritt: die kecke Ansprache des Knaben und die schnippische Abweisung von seiten des Mädchens, das ist die Situation, wenn auch nicht der Ton so manchen Volksliedes (Jahrbuch IV, 350). Wir sehen dann Gretchen in ihrer engen Häuslichkeit: die Zöpfe flechtend, am Spinnrad, wie Desdemona während des Entkleidens singend. Die Vertraute und Nachbarin fehlt gleichfalls in keinem dieser Stücke: in Lenz' „Hofmeister" flüchtet die Entehrte zu einer alten Frau, Namens Marthe; bei Wagner heißt sie Frau Marthan. Aber das sind brave, nur schwatzhafte Weiber; Goethes Marthe dagegen ist, wie die Amme in „Romeo und Julie", eine gefallsüchtige Witwe, welche ihren ersten Mann noch immer im Munde führt, während sie nach dem zweiten ausschaut; welche, die Schmeicheleien der Männer herausfordernd, ihnen zum Spott dient; und, ihrer eigenen Begehrlichkeit wegen, ein Weib wie auserlesen zum Kuppler- und Zigeunerwesen. Wie die Amme bei Shakespeare soll auch die Frau Marthe Schwerdtlein durch ihre Gelegenheitsmacherei die rasche Hingabe des reinen Mädchens motivieren und mildern; nicht umsonst spielen sich daher die Liebesscenen nicht in dem Hause Gretchens, sondern in dem Milieu der Frau Marthe ab. Und ebenso typisch ist auch die Figur des Bruders Valentin, der als Rächer für die Ehre seiner Schwester eintritt, wie Laertes für seine Schwester Ophelia. Dieselbe Gruppierung der Personen finden wir bei Goethe schon im Götz von Berlichingen und im Clavigo. Wie Valentin zwischen Faust und Gretchen, so steht dort Götz zwischen dem Geliebten Weislingen und seiner Schwester Marie, Beaumarchais zwischen

Clavigo und Marie. Den Valentin hat Goethe zum Soldaten gemacht, und zwar nicht zum Landsknecht im Geist des sechzehnten Jahrhunderts, sondern zum Soldaten im Sinne der Zeit des Siebenjährigen Krieges: mit dem empfindlicheren Ehrgefühl seines Standes, wodurch die Figur eine neue und stärkere Motivierung erhält. Ganz typisch ist ferner die Scene am Brunnen; denn wenn auch das von Bergmann in seinen Straßburger Volksgesprächen 1873 in das vorige Jahrhundert verlegte Brunnengespräch zwischen Gredel und Lissel über eine Gefallene dem Goetheschen nachgebildet sein dürfte, so zeugt es doch immer für die typische Bedeutung des Motivs. Und ganz typisch ist endlich auch die Katastrophe: der Kindesmord, die Kerkerscene und der Blutstuhl. Das Schicksal Gretchens ist das Schicksal aller Gefallenen und Kindesmörderinnen des achtzehnten Jahrhunderts.

Aber in dem Rahmen dieser typisch gewöhnlichen Handlung hat Goethe die konkreteste und individuellste Frauenfigur geschaffen, welche die Weltlitteratur kennt. Natürlich nicht mittels der „Anticipation", sondern nach dem Leben, nach bestimmten Modellen, nach mehr als einem Modell. Am nächsten freilich stände ihr, wenn wir uns an Dichtung und Wahrheit halten wollten, die Gestalt ihrer Namensverwandten, Goethes erster Frankfurter Geliebten. Die Situationen und das äußere Gehaben wenigstens stimmen ganz zusammen: Goethe erwartet Gretchen vor der Thür der Petrikirche, und er ist schon selig, wenn sie ihn bemerkt und auf seinen Gruß genickt zu haben scheint; er findet sie am Spinnrad; sie warnt ihn fürsorglich vor der schlechten Gesellschaft ihrer Vettern, wie das gute Gretchen den Faust

vor Mephisto. Aber einmal haben wir nicht die sichere Gewähr, daß hier nicht vielmehr die Dichtung auf die Lebensbeschreibung zurückgewirkt habe und das Frankfurter Gretchen umgekehrt nach dem Gretchen im „Faust" geschildert sei. Und dann besteht doch ein erheblicher Unterschied: das Frankfurter Gretchen ist nicht hingebend; die Küsse, nach denen sich das Gretchen in der Dichtung sehnt, nennt es „so etwas Gemeines"; die ältere und reifere Geliebte sieht auf den verliebten Knaben herunter, sie bemuttert und bevormundet ihn.

Ganz anders war es bei Friederike Brion: sie blickte zu Goethe empor als zu dem Einzigen. Hier fand er liebevolle Hingabe, freudige Unterwerfung, die freilich nicht so weit ging, daß sie zu allen Dingen „ja" sagte; das thut ja aber auch Gretchen nicht immer, wie die Katechisationsscene zeigt. Hier ist der ländliche Hintergrund gegeben, von dem sich die Liebesscenen und die Gestalt Gretchens so schön abheben und ohne den Friederike auf Goethe ihren Zauber einbüßte. Bei dem Bilde, das Goethe in Dichtung und Wahrheit von seinem ersten Besuch in Sesenheim entwirft, wie er zum erstenmal an Friederikens Seite durch die Fluren wandelt und stillschweigend der Schilderung zuhört, welche sie von der kleinen Welt entwirft, in der sie sich bewegt (vgl. Faust: „und all ihr häusliches Beginnen umfangen in der kleinen Welt"), hat Goethe dem „Faust" sicher nur Farben entlehnt, die er seinerzeit dem Leben verdankte. Auch einen leisen Schattenzug, die unschuldige Freude am Putz, hat Gretchen mit Friederike gemein. Und was die Hauptsache ist: bei Friederike war Goethe der Schuldige; sie hat er, wie Faust das gute Gretchen,

verlassen. Wer das rührende Bild betrachtet, das Lenz in seiner „Liebe auf dem Lande“ von der verlassenen Friederike entwirft, der wird die Aehnlichkeit zwischen dem Urbild und dem Abbild keinen Augenblick verkennen.

Das schließt natürlich nicht aus, daß Goethe einzelne Züge noch von anderen Modellen entlehnt hat. Gretchen, die bei ihrem Schwesterlein die Stelle der Mutter vertritt, erinnert an Lotte Buff, die Wertherlotte; ihre Sorge für die Wirtschaft und ihr häusliches Walten scheinen nach Wetzlarer Eindrücken geschildert zu sein. Kestner rühmt an seiner Braut besonders die Ordnung und die Mäßigkeit, wie Faust in dem Zimmer Gretchens sich von dem Geist der Ordnung, der Zufriedenheit umweht fühlt. Aber auch ernstere Züge scheinen nach Wetzlar zu weisen. Mit Recht hat man bezweifelt, daß Goethe der Pfarrerstochter Friederike hätte den Allumfasser predigen dürfen, auch wenn er sich damals selbst schon zu ihm bekannt hätte. Daß er aber in Wetzlar schon ähnliche Bekenntnisse im Gespräch mit den Kestnerischen Brautleuten ablegte, das beweist eine Stelle in Kestners Tagebuch, die in der That nur wie ein kurzer Auszug aus der Katechisationsscene aussieht: „Er strebt nach Wahrheit, hält jedoch mehr vom Gefühl derselben als von ihrer Demonstration. Er drückt sich meist in Bildern und Gleichnissen aus; wenn er älter würde, hoffe er die Gedanken selbst, wie sie wären, zu denken und zu sehen. Er ist nicht, was man orthodox nennt. Vor der christlichen Religion hat er Hochachtung, aber nicht in der Gestalt, wie sie unsere Theologen vorstellen.“

# Der Urfaust.

## 1. Nacht.

Die Voraussetzungen dieser ersten Scene sind die folgenden: Faust ist Doktor, er hat alle vier Fakultäten durchlaufen. Er ist akademischer Lehrer, Professor (Vers 7—10; 601: „Ihr seht drein, als solltet ihr in Hörsaal nein"). Er ist erst seit fast zehn Jahren Dozent (8), also nicht alt gedacht; denn wenn er bei dem Anblick des Zeichens des Makrokosmus „junges, heil'ges Lebensglück", „neue Glut" durch seine Adern rinnen fühlt (79 f.), so weist das natürlich nur darauf, daß er sich innerlich alt fühlt. Aber er gewinnt Gretchen im Urfaust noch ohne Verjüngungstrank. Wir haben ihn uns etwa als Vierziger zu denken.

Die Handlung beginnt vor Mitternacht (1. 241. 243). Der Schauplatz ist ein „hochgewölbtes enges gotisches Zimmer" (1), Fausts Studierzimmer. Wagner nennt es später Museum (177); nicht in der Sprache des XVI., sondern in der des XVIII. Jahrhunderts (vgl. Christl. M. 9; Schultheß an Bodmer, Züricher Taschenbuch 1894, S. 7. 29; Thümmels Wilhelmine, D. L. D. 48, S. 7, 9. 29, 11; und den Titel der Zeitschrift „Deutsches Museum"), wo sich auch Goethe noch gelegentlich der Form Musaeum bedient (Jb. XVIII, 32). Die Schilderung des Lokales ist im Urfaust deutlicher als

in den späteren Texten; denn Goethe hat bei der Redaktion des Fragmentes augenscheinlich die richtige Konstruktion verfehlt. Die Verse (49—55), die im Urfaust das „dumpfe Mauerloch" näher bestimmen, und die Goethe später, den Fluch (46—48) als Parenthese fassend, irrtümlich auf „ich" bezogen hat (daher die Varianten „umsteckt", „umstellt"), sind so abzuteilen:

„Beschränkt von all dem Bücherhauf
(Den Würme nagen, Staub bedeckt),
Und bis ans hohe Gewölb hinauf
Mit angeraucht Papier besteckt,
Mit Gläsern, Büchsen rings bestellt,
Mit Instrumenten vollgepfropft,
Urväter Hausrat drein gestopft —"

Die Beschreibung paßt auch noch auf die Studierstuben des XVIII. Jahrhunderts; redet doch Thümmel auch von dem „düstren Museum". Goethe selber aber hat die Schilderung von Fausts Museum deutlich vor Augen, wenn er in der Morphologie (W. H. XXXIII, 242) erzählt, Schillers Einfluß hätte ihn aus dem wissenschaftlichen Beinhaus in den freien Garten des Lebens gerufen und von den (osteologischen) Vorarbeiten entfernt, „so daß von der Zeit an Staub und Moder (50. 63) sich über den Präparaten und Papieren anhäufte". Aehnlich beschreibt Goethe in Dichtung und Wahrheit (W. H. XXII, 183) auch seine Frankfurter Studierstube, wo er erzählt, daß er sein Zimmer, um ihm wenigstens den Schein einer Künstlerwerkstatt zu geben, mit halbfertigen Arbeiten besteckt und behangen habe; unter diesen Arbeiten sind, wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, die Bilder und Portraits seiner Freunde auf grauem

Papier verstanden. Und in der That läßt Goethes eigenhändige Zeichnung (reproduziert in der Chronik IX, 25) diese Ausstattung noch erkennen. Aber diese Zeichnungen können im Faust nicht unter dem „angeraucht" Papier zu verstehen sein; denn hier handelt es sich um keine Künstlerwerkstätte, sondern um eine Gelehrtenstube. Was das Papier bedeutet, mit dem nach der ältesten Lesart das Mauerloch bis ans hohe Gewölb hinauf besteckt ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Es wird hier neben dem Bücherhaufen, den naturwissenschaftlichen Apparaten und dem lästigen Hausrat der Urväter angeführt, der dem jetzigen Besitzer nur im Wege steht (A 676). Und in derselben Nachbarschaft finden wir es auch sonst immer und überall, im Faust und anderswo. Ein paar Verse früher (37) ist Faust der Mond „über Bücher und Papier" erschienen; und ganz in Uebereinstimmung mit unserer Stelle sagt Herder in seinem Reisejournal (Suphan IV, 347): „ich wäre nicht ein Repositorium voll Papieren und Bücher geworden, das nur in die Studierstube gehört". Neben den „Präparaten" nennt Goethe die Papiere in der eben (S. 38) citierten Stelle aus der Morphologie; und er meint damit seine handschriftlichen Vorarbeiten. Und neben Büchern, Instrumenten und dem von seinem Vater ererbten Hausrat wird in der späteren Fortsetzung unseres Monologes (A 676 ff.) die alte Rolle genannt, die angeraucht wird, seitdem Faust die Nächte durch bei der trüben Lampe arbeitet. Diese letzte Stelle, die auf die unsrige zurückweist, zeigt, daß Goethe trotz der veränderten Lesart den alten Sinn aufrecht gehalten hat. Unter dem Papier sind also weder die Rückentitel auf

den Büchern, noch Papierstreifen zum Schutze der Bücher gegen den Staub gemeint; sondern es sind einfach die Handschriften, eigene und fremde, die nicht bloß im sechzehnten Jahrhundert, sondern auch in der Bibliothek des jungen Goethe ins Auge fielen, der nach dem Bericht Knebels die Papiere aus allen Winkeln hervorzog. So ist auch in Fausts enger Studierstube jeder freie Platz zwischen den Büchern mit Papier „besteckt", das von dem Rauch der Lampe mit der Zeit gebräunt worden ist; oben am hohen Gewölb, wohin eben Fausts Blick fällt, natürlich noch mehr als unten, denn der Rauch zieht sich in die Höhe. Die ganze Schilderung ist im Urfaust ebenso klar als anschaulich.

Die Handlung setzt im prägnanten Moment ein: Faust hat sich von den Fakultätswissenschaften unbefriedigt abgewendet und der Magie ergeben (24). Er hat sich ein Zauberbuch verschafft, ein handschriftliches von „Nostradamus", von dem Goethe bloß den Namen anachronistisch benutzt hat. Faust kennt das Buch schon und hat sich an seinem Pult mit der Erklärung der geheimnisvollen, heiligen Zeichen lang abgemüht (73 f. 132). Beschworen hat er die Geister noch nicht; daher sein unsicher fragendes (25 f.): „ob mir durch Geistes Kraft und Mund nicht manch Geheimnis werde kund." Heute will er einen Schritt weiter machen und die Geister selber beschwören; das ist in den Versen: „O sähst du, voller Mondenschein, zum letztenmal auf meine Pein" (34) deutlich genug ausgesprochen.

Der Monolog, der das Stück eröffnet, hat die Aufgabe der Exposition; aber mit der hilflosen Technik des Volksschauspieles und des Puppenspieles hat er,

trotz einigen wörtlichen Anklängen, nichts gemein. Faust erzählt nicht dem Zuschauer, was er erlebt hat und künftig thun will; sondern er redet mit sich selbst. Und es ist völlig motiviert, wenn er vor dem entscheidenden Schritt stillsteht und sein bisheriges Leben überdenkend sich vorhält, was ihn so weit, zu einem so wichtigen und gefährlichen Schritt getrieben hat. Der Fortschritt der Handlung liegt nicht wie im Puppenspiel in den Worten: „Darum hab' ich mich der Magie ergeben", die hier keinen plötzlichen Entschluß anzeigen, sondern in dem Entschluß, die Geister zu beschwören, den Faust auch schon vor dem Beginn des Monologes gefaßt hat und nun ausführen will. Wie der Dichter diesen Entschluß in dem Helden zur That werden läßt, das ist mit unsäglicher Kunst in dem ersten Teil (A) des Monologes (1—76) dargestellt. Hier ist alles aus einem Guß, eins greift in das andre, eins setzt das andre voraus.

Dieser erste Teil gliedert sich ganz wunderbar in drei Stücke.

A I (1—32). Das erste Stück enthält freilich, wie der Monolog des Puppenspieles, erzählende Elemente; aber es ist so durchtränkt von innerer Leidenschaft, von wachsender Verzweiflung, daß von einem Bericht an die Zuschauer keine Rede sein kann. Von dem gepreßten, in der späteren Fassung einen ganzen Takt füllenden „Ach!" des ersten Verses, bis zu dem Aufstampfen mit dem Fuße: „Es mögt kein Hund so länger leben!", was für eine herrliche Steigerung, von der das Puppenspiel natürlich nichts weiß. Faust hat die vier Fakultäten durchgemacht, um am Ende zu sehen, daß er nichts weiß. Sein Schmerz wird dadurch größer, daß er andere lehren

und vor ihnen thun muß, als ob er alles wüßte. Im Vergleich mit anderen freilich darf er auf sein Wissen stolz sein. Aber gerade dieser Gedanke macht das Gefühl seiner Lage nur schlimmer: ihm fehlt, was die Fakultätsgelehrten in ihrer glücklichen Beschränktheit haben, die innere Befriedigung (die Verse 5 f. = 18 und 8 ff. = 19 f. korrespondieren) und der äußere Erfolg. „Darum“ hat er sich der Magie ergeben. Sie soll ihm zunächst zur Erkenntnis der letzten Ursachen in der Natur verhelfen.

Hier greift ein Gedanke in den anderen, ein Satz in den anderen, ein Wort in das andere hinüber. Und sehr schön kommt, während sich die Rede bei der Magie zu einem feierlichen Ton erhebt, doch in den Zwischensätzen (27 f.) und am Schlusse (32 „und thu nicht mehr in Worten kramen“) der alte Ingrimm gemäßigter zum Ausdruck, wodurch der Uebergang zu dem folgenden Absatz erleichtert wird.

Nur ein paar Verse, die in den Faustkommentaren beständig übergangen werden, bieten einen Anstoß. Wie kann Faust, der große Zweifler, sagen:

„Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürcht mich weder vor Höll noch Teufel“?

Einzeln für sich könnte man jeden dieser Verse zur Not gelten lassen, beide zusammen können nicht bestehen. Der feinsinnige Hehn (Jb. XVI, 117) hat bloß den ersten erklärt: „Faust meint die kleinen, nichtigen, vereinzelten Zweifel des Dogmatismus, der bei einem Nebenpunkt skrupulös Halt macht und doch das ganze verknöcherte System mit allen Argumenten und Definitionen, mit seiner herkömmlichen Polemik und Apo-

logetik beschränkt gläubig annimmt, ohne die Grundlage kritisch zu untersuchen." Aber Hölle und Teufel sind keine Kleinigkeiten, und an ihrer Existenz hat Faust, wie wir noch sehen werden, keineswegs immer gezweifelt. Wenn man aber wieder den zweiten Vers retten will mit der Annahme, Faust spreche in dem Monolog keinen Zweifel an der Existenz von Hölle und Teufel aus, der Gedanke an sie habe nur seine Schrecken für ihn verloren, so reimt sich das wieder mit dem ersten Verse nicht, der doch von Skrupeln und Zweifeln redet (vgl. A 4361); ganz abgesehen davon, daß im Munde einer dramatischen Person die Worte „sich vor dem Teufel nicht fürchten" im Aufklärungszeitalter noch mehr als heute nichts anderes bedeuten können als „nicht an den Teufel glauben". Am wenigsten dürfte man sich natürlich darauf berufen, daß Faust sich später (A 1277 ff. und 1256 ff.) als Meister über die Geister bezeichnet und gegen die Höllenbrut sogleich ein magisches Mittel in Bereitschaft hat; denn da hat er eben, nach der nicht ganz berechtigten Voraussetzung des Dichters, seine Macht über die Geister schon erprobt. Hier aber kann man die Verse bloß so verstehen, daß Faust sich über Hölle und Teufel keine Skrupel macht und sich darum nicht vor ihnen fürchtet. Er erscheint also hier, wo er sich über die Fakultätsgelehrten erhebt, als ein Weiser im Sinne der Aufklärung, wozu der Teufelsbündler freilich nicht paßt. Hier ist Goethe wirklich einmal für einen Augenblick aus der Faustrolle gefallen.

II (33—64). Aber nicht bloß Erkenntnis, sondern auch Genuß erwartet Faust von der Magie. Und wie sein Erkenntnisdrang in erster Linie auf die Natur

gerichtet ist, so findet auch sein Lebensdrang den edelsten Ausdruck: Genuß der Natur. Das ist der logische Faden, der das zweite Stück mit dem ersten verbindet. Aber nicht in so direkter Abfolge, die der leidenschaftlichen Stimmung des Helden schlecht entsprechen würde, knüpft der Dichter den neuen Gedanken an, sondern ein äußeres Moment leitet weiter. Der etwas ruhiger gewordene Faust sieht und beachtet jetzt erst den Vollmond, der in sein Zimmer scheint; und der Mond ist es nun, der den Naturdrang gewaltig in ihm entfesselt. Für diese Natursehnsucht Fausts hat der spätere Dichter des „Mondliedes" einen unsäglich ergreifenden, elegischen Ausdruck gefunden. Faust möchte in der Natur aufgehen, selber zum Elementargeist werden und mit den Naturgeistern im Mondlicht durch die freie Natur schweben. Daß dies der Sinn der unglaublich mißverstandenen Verse ist, beweist schon das Wort „weben", das Goethe immer von Geistern braucht. Wer sich ohne Citat in die Vorstellung nicht finden kann, der halte die folgende Stelle aus einem modernen Schriftsteller daneben (Preußische Jahrbücher 92, 121): „Es wohnt eine Art Elementargeist, eine urwüchsige, ursprüngliche Kraft in Maupassant, vermöge deren er mit allen natürlichen Wesen, mit Menschen, mit Tieren, mit den Blumen auf der Wiese, mit den Bäumen im Walde, mit den Wolken in der Luft empfindet." ... Aber derselbe Mond, der den Naturdrang in Faust rege gemacht hat, beleuchtet auch seine gegenwärtige Lage; auch für den Zuschauer fällt nun erst Licht auf das Lokal. Und nach dem schönen Wechsel des Tones, den der lyrische Erguß zur Folge gehabt hat, kommt der

alte Verdruß aufs neue zum Wort. Mit dem Doppelsinn des Wortes „Welt“ spielend, faßt ihn Faust in den Vers zusammen: „Das ist deine Welt, das heißt eine Welt!“ In Lavaters Physiognomik (van der Hellen, 33) sagt der junge Goethe: der Mensch, der sich in die große Welt gesetzt sehe, umzäune, ummauere sich eine kleinere darin und staffiere sie aus nach seinem Bilde; Kleider und Hausrat ließen sicher auf den Charakter schließen (vgl. A 4045). Und derselbe Gegensatz von großer und kleiner Welt, der ja mit dem von Makrokosmus und Mikrokosmus verwandt ist, liegt den Versen zu Grunde, wo Goethe von dem, was wir heute das Milieu Gretchens nennen würden, sagt: „Und all ihr häusliches Beginnen umfangen in der kleinen Welt!“ (1420 f.; ebenso in Dichtung und Wahrheit, Hempel XXI, 209). So bezeichnet auch das Wort „Welt“ in unserem Vers zunächst die „kleine“ Welt Fausts, dann aber die große Welt, deren Namen diese kleine so wenig verdient.

Man beachte, wie schön auch dieses zweite Stück wieder gegliedert, und wie stetig, nach der Unterbrechung, trotz dem dreimaligen Wechsel des Tones der Gedankengang ist. Auf die lyrische Partie (33—44) folgt, genau von gleicher Länge (45—56), der heftige Ausbruch; dann wendet sich der Schmerz nach innen, und der Dichter faßt den Inhalt dieses ganzen Stückes in vier Versen zusammen (61—64), von denen die beiden ersten (61 f.) genau dem Absatz 33—44, die beiden letzten (63 f.) dem Absatz 45—56 entsprechen. An dieser kunstreichen Responsion werden alle kritischen Gelüste zu Schanden; und da sich auch die beiden Hauptstücke

(I und II) ganz deutlich ergänzen (Klage I über Mangel an Erkenntnis und II über Mangel an Genuß), so ist alles Bisherige festgefugt und innerlich geschlossen.

III (65—76). In allen Tonarten hat Goethe so die Verzweiflung des Faust, die Unerträglichkeit seiner Lage zum Ausdruck gebracht und ihn auf den Punkt geführt, wo er ungeduldig von dem früheren „trockenen Sinnen" (über der Erklärung der Zeichen) zur Beschwörung selbst übergeht. Was Faust von vornherein für heute in Aussicht genommen hat, das mußte auch dem Leser, der in seine Situation sich erst hineinversetzt, fühlbar gemacht und Faust in dem einleitenden Monolog so weit geführt werden, als ihn sein ganzes bisheriges Leben geführt hat. Das hat Goethe herrlich erreicht, und der Fortschritt des Helden zur Geisterbeschwörung erscheint so notwendig, als ob es nicht ein früher gefaßter Entschluß, sondern eine plötzliche Eingebung seines Unmutes wäre. Man vergleiche damit nur einmal den Monolog des Puppenspiels, der gar keine andere Wirkung erregt als Gruseln bei den Abergläubischen.

Wiederum knüpft der Fortgang der Rede an die Situation an. Wie sich der Schmerz über seine bisherige Existenz zuletzt an das Lokal geknüpft hat, in dem er sie verbracht hat, so drückt er auch seinen Entschluß, ein neues Leben anzufangen, mit den Worten aus: „Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!" Was für ein Land gemeint ist, kann nicht zweifelhaft sein. Es wird sogleich näher bestimmt und zwar mit Attributen, die zeigen, daß Faust sich von der Flucht aus dem „Kerker" in dieses „weite Land" dasselbe verspricht, was er im ersten Stück des Monologes von

der Magie erwartet hat. Das Buch des Nostradamus, aus dem er nachher die Geister beschwört, soll in ihm sein einziger Führer sein („Geleit genug“ 68, anderer Bücher bedarf er nicht); er erwartet Erkenntnis der Naturgesetze (69=29 ff.) und der Geisterwelt (72=25 f.). Nur in einem Punkt ist ein Unterschied auffallend. Oben erwartet Faust von den Geistern Aufschluß über die Naturkräfte; hier soll ihn umgekehrt die Unterweisung der Natur zur Erkenntnis der Geisterwelt führen. Dieser Widerspruch ist nicht unlöslich, denn unter „Natur“ kann hier nicht die Natur im gewöhnlichen (wissenschaftlichen) Sinne zu verstehen sein; deren Unterweisung hat ja schon der Mediziner Faust genossen, und sie hat ihn nicht befriedigt. Es ist also die Natur im magischen Sinne zu verstehen; in diesem Sinne aber gehören auch die Geister zu der Natur. Und daß Faust von dem, was er von der Magie zu erwarten hat, vor dem Verkehr mit den Geistern keine klaren Vorstellungen hat, kann nicht auffallen. Glaubt er doch bald darauf schon in dem Zeichen des Makrokosmus die wirkende Natur vor seiner Seele liegen zu sehen, also Naturunterweisung aus dem magischen Buch vor dem Verkehr mit den Geistern zu erhalten, ein Glaube, der ihn gleich darauf wieder selbst nicht befriedigt.

Das „weite“ Land steht also dem „Kerker“ gegenüber, der durch die Attribute „beschränkt“, „besteckt“, „bestellt“, „vollgepfropft“, „gestopft“ in unermüdlichen Variationen als eng bezeichnet war. Und ganz denselben Gedanken hat Goethe in der oben (S. 38) citierten Stelle mit den Worten ausgedrückt, daß ihn die Verbindung mit Schiller aus „dem wissenschaftlichen Beinhaus in

den freien Garten des Lebens" gerufen habe. Hier wie dort bezeichnen die ähnlichen Ausdrücke zunächst nur ein neues Leben in freierer, weiterer Sphäre. Wie aber Goethe dort durch die Anführung einer ganzen Reihe von Dichtungen zu verstehen gibt, daß er unter dem „freien Garten des Lebens" die Dichtung meine, die auf dem Leben, nicht auf gelehrten Studien beruht, so ist hier natürlich auch im engeren Sinne die Magie verstanden, die den Dichter aus der Studierstube hinausführen wird. Denn wenn er die Naturkräfte kennt und beherrscht und über Geister gebietet, dann wird er natürlich nicht im dumpfen Mauerloch bleiben, sondern in die Welt gehen, sei es um zu lehren oder zu wirken oder zu genießen. Das alles ahnt Faust vorläufig nur, er weiß es nicht; es hängt ja noch von dem Erfolg der Beschwörung ab und von dem, was die Geister ihm offenbaren werden. Es liegt aber in der Situation und deutlich ausgesprochen in den Worten, die Faust beim Anblick des Zeichens des Erdgeistes spricht: „Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen" (111), und noch später (A 1121), wenn er von den Geistern verlangt, daß sie ihn „zu neuem, buntem Leben" fortführen sollen (A 1120).

Dieser Interpretation steht nun die beharrlich wiederkehrende Meinung gegenüber, daß Goethe seinen Faust ursprünglich mit den Worten „Flieh! auf! hinaus ins weite Land!" wie den des Volksbuches ins Freie gehen lassen wollte, um die Geister zu beschwören — und daß er ihn dann, ohne die Worte zu tilgen, doch in der Stube bleiben und die Geister citieren ließ. Es ist wohl, und nicht bloß Goethe gegenüber, eine verzweifelte

Annahme, daß ein Dichter eine einzige Figur auf der Bühne, also auch im Auge hätte; diese Person sagen ließe, sie wolle fortgehn, um draußen das oder jenes zu thun; — und sie ein paar Zeilen später im selben Zimmer das Gleiche thun ließe, ohne aufmerksam zu werden, daß hier ein geradezu alberner Widerspruch vorliege. Bei einem Dichter, der sich rühmen durfte, keine Zeile niedergeschrieben zu haben, die er nicht früher überlegt hätte, ist dieser Widerspruch vollends unmöglich. Und wer fühlt nicht, daß diese ganze Partie (1—76) den Charakter einer Einleitung hat, auf große Ereignisse vorbereitet? Aus dem Briefe vom 22. Juni 1781 an Lavater, wo Goethe schreibt: wer bei Tage und unter freiem Himmel nicht Geister banne, rufe sie um Mitternacht in keinem Gewölbe, geht deutlich hervor, daß er ein Gewölbe als den passendsten Ort für die Geisterbeschwörung betrachtete; jedenfalls wäre das „weite Land" der ungeschickteste Ort zu einem solchen Zwecke, denn auch der Faust des Volksbuches begibt sich in den Wald, nicht auf das offene Feld. Es ist aber auch gar nicht richtig, daß unsere Scene der im Volksbuch und im Puppenspiel entspricht. Dort begibt sich Faust erst ins Freie, als er den Teufel beschwört. In unserer Scene beschwört er den Teufel überhaupt nicht; und wenn von einer solchen Parallele etwas zu erwarten wäre, so müßte man die Scene vor dem Thore mit der Sage in Verbindung bringen und behaupten, daß Goethe dort den Helden ins Freie geführt hätte, um den Teufel zu beschwören, nachher aber anderen Intentionen gefolgt sei. Auch das ist natürlich eine aussichtslose Untersuchung. Denn gerade in diesem Punkte weicht Goethes

Dichtung eben von der Sage vollständig ab. Goethes Faust beschwört den Teufel auch später nicht aus freien Stücken, sondern weil er sich ihm in Hundsgestalt aufdrängt und ihm lästig fällt. Und Goethes Faust fordert nicht von dem Teufel Erkenntnis, sondern von dem Erdgeist; als dieser ihn verschmäht, fordert er von den Geistern überhaupt (A 1121) und von dem Teufel, dessen Erkenntnis er verachtet, nur noch Genuß.

B. Faust erblickt das Zeichen des Makrokosmus I (77—106) und des Erdgeistes II (107—129).

I. Man hat sich sehr viel Mühe gegeben, die Gestalten des Makrokosmus und des Erdgeistes aus der okkultistischen Litteratur zu erklären; und für die Erkenntnis, wie Goethe auf diese Vorstellungen gekommen ist, ist das ja an und für sich ganz löblich, vorausgesetzt daß man irgend zu einem sicheren Resultat gelangt, wie das bei dem älteren Helmont und bei Swedenborg wirklich der Fall war. Aber ein Irrtum ist es zu behaupten, daß man den Goethischen Faust ohne diese Parallelen gar nicht verstehen könne. Wenn ich weiß, daß die Geister bei Swedenborg durch unmittelbare Ideenübertragung miteinander reden, so sehe ich daraus allerdings, wie Goethe darauf gekommen ist, den Vers zu schreiben: „Wie spricht ein Geist zum andern Geist;" der Vers selber wird dadurch um nichts verständlicher, als er es ohnehin schon ist, denn Faust kennt ja die Sprache der Geister selber noch gar nicht. Der Dichter hätte seinen Zweck vollständig verfehlt, wenn uns seine Gestalten nicht ohne diesen Kommentar so klar wären, als sie uns überhaupt sein sollen. Wir halten uns hier also nicht an das, was Goethe aus Helmont und

Swedenborg, sondern was Faust aus seinem Nostradamus herausliest.

Was sieht Faust in dem Zauberbuch? Das ist unsere erste Frage. Aber indem wir uns anschicken, sie zu beantworten, treten uns hier, wo das Wunderbare zum erstenmal in den Faust hereinspielt, auch die ersten Schwierigkeiten entgegen. Das, was Faust in dem Buche sieht, vermischt sich mit dem, was er selber erst hineinsieht, das Bild mit der Wirkung, die es auf ihn macht, und mit der Bedeutung, die er ihm zuschreibt. In der einen Gegensatz enthaltenden Wendung: „ich schau ... vor der Seele liegen", findet das einen unwillkürlichen, aber schönen Ausdruck. Es ist ganz klar, daß Goethe hier mit seiner jungen Kunst eine stoffliche Schwierigkeit siegreich umgangen hat. Ein Zauberbuch, in das er auch dem Zuhörer Einblick gewährt hätte, hätte eben nur eine komische Wirkung machen können. Hier, wo das Wunder zum erstenmal auftritt, müssen auch die Anforderungen der Wirklichkeit zum erstenmal schweigen; der Dichter bringt sie zum Schweigen, indem er seinen Gegenstand in die Region des Unbestimmten, Geheimnisvollen, Rätselhaften rückt.

Wir erfahren also, daß Faust Zeichen (81) sieht; der parallele Ausdruck „reine Züge" (87), der doch nur von Physiognomien gebraucht wird, scheint anzudeuten, daß die Umrisse ein Antlitz vorstellen. Er sieht geflügelte Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich, wie bei einem Feuer, goldene Eimer reichen; wie die Engel in der Bibel auf der Jakobsleiter oder wie sie bei Milton und Klopstock auf der geheimnisvollen Himmelsleiter, die vom Himmelsthor in die Sternenwelt und

von da zur Erde herunterführt, auf und ab steigen. Sie durchfliegen dann wieder Himmel und Erde auf ihren Schwingen, wobei Faust die begleitende Harmonie der Sphären zu hören glaubt, die im Buch natürlich nicht enthalten sein kann, gerade so, wie er später zur Beschwörung des Erdgeistes nicht die Zauberformel, sondern das „Zeichen" des Geistes, also etwas bloß Sichtbares, „ausspricht". Und wie Faust schon diese Harmonie der Sphären hinzugedichtet hat, so sieht er auch das Bild von den Brüsten der Natur in das Buch hinein. Die Brust als Symbol der Fruchtbarkeit war schon den Alten geläufig, welche die ephesische Artemis, die Göttin der Fruchtbarkeit, mit vielen Brüsten dargestellt haben; und ebenso wie Faust sagt auch Herder (Suphan I, 349): „Die Natur kann als eine Mutter mit vielen Brüsten noch viel Geister tränken."

Wenn aber auch das Bild selbst absichtlich im unklaren gehalten ist, so bleibt doch über das, was es vorstellen soll, kein Zweifel möglich. Faust sieht in ihm die Kräfte der Natur (85); die wirkende Natur (88), was offenbar dasselbe ist wie „Wirkungskraft (später Wirkenskraft) und Samen" (31); die „unendliche Natur" (103), die „Quellen alles Lebens, an denen Himmel und Erde hängt" (104). Nicht aber nennt er die Geisterwelt (90), obwohl oder weil ja die Naturkräfte selbst schon als Geister gedacht sind; darum glaube ich auch nicht, daß das Swedenborgische Geisterall Goethen hier vorgeschwebt hat. Denn die Verse, in denen Faust sich auf den Weisen beruft (89—93), bilden eine Parenthese, die er, vom Buch abgewendet, spricht. Ihr Sinn ist bloß der: schon der bloßen Betrachtung des Zeichens des Geistes glaubt Faust eine

solche Erhöhung seiner Erkenntnis schuldig zu sein, daß er das Wort des Weisen, unter dem sich Goethe gewiß Swedenborg vorgestellt hat, schon jetzt bestätigt findet und es als Gewähr für eine noch höhere Erleuchtung in der Zukunft betrachtet. Faust glaubt also die Wechselwirkung der Naturkräfte zu sehen, die ineinander greifen, sich gegenseitig in die Hände arbeiten und das Ganze, das All, die unendliche Natur ausmachen und bilden. Wenn Faust hier (99. 104) das Weltall in den Worten „Himmel und Erde" begreift und die Gestirne (die siderische Welt) ungenannt läßt, so kann man das entweder aus der Milton-Klopstockischen Kosmogonie, nach welcher Himmel und Erde die äußersten Enden bilden, zwischen denen die Welt der Gestirne in der Mitte liegt, oder aus der körperlichen Vorstellung erklären, nach welcher der Himmel das Firmament mit den Weltkörpern und Gestirnen bedeutet. Will man, was ja nicht unbedingt notwendig ist, annehmen, daß Goethe für diese Vorstellungen eine philosophische Begründung gehabt hat, so liegt es nahe, an Leibniz zu denken, der die jeder Substanz innewohnende Kraft Entelechie nennt und eine Stufenleiter der Monaden vom letzten Wurm zum ersten Seraph und endlich bis zum Schöpfer selbst emporführen läßt; auch mit der prästabilierten Harmonie in der Welt stimmt Goethes Vorstellung (106) überein.

Einen leisen Anstoß bietet nur die Wirkung, welche die Zeichen der Geister auf Faust machen. Nach seiner Vertrautheit mit dem Buch des Nostradamus und nach dem langen „trocknen Sinnen" über den Zeichen fällt es auf, daß ihn beide Zeichen so ergreifen, als ob er sie zum erstenmal erblickte. Man könnte nun wohl annehmen, daß

er früher eben über anderen Zeichen gebrütet habe; dagegen scheint aber das Wort des Erdgeistes (132) zu sprechen, wonach Faust „an seiner Sphäre lang gesogen" habe. Zum Verständnis dieser schwierigen Stelle verhilft es uns nicht, wenn wir hören, daß bei Swedenborg (und wohl anderswo auch) jeder Geist seine Sphäre hat und daß manche Geister den Menschen durch Saugen anziehen. Denn hier ist der Saugende umgekehrt der Mensch, der auch gar nicht körperlich saugend, sondern an der Sphäre, also bildlich saugend gedacht wird. Für das Verständnis der Goethischen Dichtung handelt es sich nun eben darum, den übertragenen Ausdruck zu verstehen. Das „Saugen an der Sphäre" steht offenbar dem „Anziehen" der Person des Geistes selbst (131) gegenüber. Seine mächtige Anziehungskraft hat Faust eben (107—129) in der Beschwörung bewiesen; wann aber hat er an seiner Sphäre lang gesogen? Ich denke mir die Erklärung so: Fausts Naturstudien und sein Naturdrang haben ihn schon, ehe er vom Erdgeist wußte, mit seiner Sphäre, seinem Wirkungskreis in Berührung gebracht und das Bestreben, die irdische Natur mit dem beschränkten Menschengeist kleinweis zu erforschen, kann man ja wohl als „Saugen", als Aufnehmen, Einziehen einer großen Menge in kleinen unzulänglichen Dosen bezeichnen. Sollte aber die Stelle dennoch auf frühere Bekanntschaft Fausts mit dem Zeichen des Erdgeistes zu beziehen sein, so würde sich die starke Wirkung, welche die Zeichen der beiden Geister trotz wiederholtem Betrachten auf ihn machen, eben daraus erklären, daß er sie diesmal in gehobener Stimmung und in der Aufregung betrachtet, die der Entschluß zur Geisterbeschwö-

rung in ihm verursacht. Selbstverständlich liegt auch hier ein künstlerischer Zweck verborgen: wie Goethe in dem einleitenden Monologe die Verzweiflung des Faust so kräftig darstellen mußte, als ob er alles das jetzt auf einmal durchlebte (s. oben S. 46), so mußte ihn auch der Anblick der Zauberbilder vor unseren Augen so ergreifen, als ob er sie zum erstenmal erblickte. Vielleicht hat der Dichter um dieser Wirkung willen sich um die Motivierung überhaupt nicht bekümmert.

Die Wirkung nun, die das Zeichen des Makrokosmus auf Faust ausübt, besteht in einer Erhöhung seines ganzen Daseins, die er mit den Worten „Wonne", „Glück", „Freude" ausdrückt; bestimmter redet er von Licht und von Wärme. Aber die „neue Glut" (80) hat Goethe später ins Bildliche gewendet und auf das „Glück" bezogen, entweder weil sie ihm dem folgenden Vers (82) zu widersprechen schien, wonach die Zeichen „das innere Toben stillen", oder um die Wirkung dieses Zeichens von dem des Erdgeistes besser zu unterscheiden, das ihn auch glühen macht wie vom neuen Wein (110) . . . Gerade als Faust in der höchsten Entzückung ausruft: „Welch Schauspiel!", reißt ihn der Doppelsinn des Wortes, das Großes ebensowohl wie Verächtliches bezeichnen kann und das Goethe auch im Naturaufsatz von der Natur gebraucht und durchführt („sie spielt ein Schauspiel"), völlig aus seinem Glück. (Der Vers erinnert an das Wortspiel und an den Gegensatz in 56: „Das ist deine Welt, das heißt eine Welt!") Bloß im Bilde und im Zeichen hat er die unendliche Natur gesehen; sie selber als Ganzes mit den Sinnen zu erfassen oder zu genießen, das vermag er nicht, dafür ist er zu klein und

sie zu groß. Das drückt er im Gegensatze zu dem früheren „ich schau ... die wirkende Natur vor meiner Seele liegen" mit den Worten aus: „Wo fass' ich dich, unendliche Natur!" (denn so ist natürlich zu betonen). In dem herrlichen Ausbruch seines Erkenntnisdranges und Naturdranges übersehe man oder gar tadle man die Wiederholung von „Brust" nicht (103 und 105): die welke Brust des Menschen drängt sich nach den vollen quellenden und tränkenden Brüsten der Natur, Brust an Brust!

Es liegt nun der Einwand nahe: wenn Faust sich von dem Zeichen des Makrokosmos nicht befriedigt fühlt, warum beschwört er ihn dann nicht? Er weiß ja, daß trockenes Sinnen über dem Zeichen umsonst ist und verlangt, daß die Geister ihm jetzt antworten sollen? Hier ist wieder eine wesentliche Abweichung Goethes von der Sage zu beobachten. Dort erscheinen die Geister auf das bloße Zauberwort hin, selbst wenn es von Kasperle ausgesprochen wird, ja sogar auf das bloße Lesen in den Zauberbüchern hin (Düntzer, Faustsage 116); anderswo werden sie durch Rauchwerk angezogen (Euphorion I, 700 f.). Nicht so bei Goethe; und es scheint, daß dieser hier Swedenborg folgt, bei dem der Mensch nur den wahlverwandten Geist festzuhalten vermag (Euph. VI, 497). Auch bei Goethe muß zwischen dem Beschwörer und dem Geist ein inneres Verhältnis bestehen; sie müssen sich sozusagen auf halbem Wege begegnen. Das wird sogleich nachher bei der Beschwörung des Erdgeistes deutlich: Faust fühlt seine Nähe (108. 122), er fühlt sein ganzes Herz ihm hingegeben (128), der Geist wirkt sofort auf ihn zurück (109 f.), er fühlt sich von Faust angezogen

(131), er hört sein Seelenflehn (136), seiner Seele Ruf (138). Es bedarf auch nach der späteren Fortsetzung des Monologes (A 624) nicht bloß des Zauberwortes, sondern der Kraft, den Geist anzuziehen und zu halten. Und selbst Mephistopheles, der doch nach dem „Prolog im Himmel“ den Faust sucht, nicht dieser ihn, tritt erst als Pudel auf, als Faust seine Sehnsucht nach den Geistern lebhaft ausgesprochen hat (A 1118 ff.). Darum heißt es auch 76: „Antwortet mir, wenn ihr mich hört!“ Der Makrokosmus aber hört Faust eben nicht, er gibt ihm seine Nähe nicht kund, er steht dem Menschen zu fern, und so unterläßt es Faust auch, ihn zu beschwören.

II (107—129). Anders bei dem Erdgeist, wo Faust sogleich zur Beschwörung schreitet; denn aus dem Zeichen herauslesen durfte ihn der Dichter das Bild dieses Geistes nicht lassen, da der Geist selbst gleich darauf erscheinen sollte. Die Wirkung des Zeichens auf Faust wird in den beiden ersten Versen (109 f.) ähnlich, im Urfaust sogar fast gleichlautend mit der des Makrokosmus (79 f.) geschildert. Dann aber zeigt sich gleich der Unterschied: der Makrokosmus hat Faust als Sinnenwesen niedergeschlagen, das Zeichen des Erdgeistes erhöht seinen Natur- und Lebensdrang (111—114). Darum fühlt er sich ihm näher und beschwört ihn, indem er das „Zeichen geheimnisvoll ausspricht“. Das wunderbare Zeichen selbst bleibt wieder unbestimmt; es wirkt gerade durch das Geheimnis.

C. Und in dasselbe Geheimnis hat der um die Bühne ganz unbekümmerte Dichter auch die äußere Erscheinung des Erdgeistes (130—164) getaucht, von dem wir nur erfahren, daß er in einer roten Flamme „in widerlicher Gestalt“, d. h. mit feindlichen, abweisenden Zügen

erscheinen sollte, die seinem Zorn entsprechen und die Fausts Ausruf: „Schreckliches Gesicht!“ erklären. Es war eine bloße Verlegenheitsauskunft, als Goethe 1819 bei der Aufführung einen kolossalen Kopf und Brustteil transparent vorzustellen empfahl (Pniower 126 f. 222; vgl. auch den Bericht von La Roche bei Schröer I, S. CXIX) und, die alte Lesart mißverstehend oder von seinem klassischen Standpunkt aus verschmähend, verlangte, „daß überhaupt hier nichts Fratzenhaftes und Widerliches“ erscheinen dürfte. Darum wollte er die Büste des Jupiter von Otricoli benutzen und aus der Not eine Tugend machend sogar den Ausruf „Schreckliches Gesicht“ doppelsinnig (als „schrecklicher Anblick“ und als „schreckliches Antlitz“!) verstanden wissen.

Ueber das Wesen und die Funktionen des Erdgeistes jedoch läßt uns der Dichter des Faust nicht in Zweifel. Sein Name (106 f.) sagt, daß die Erde sein Wirkungskreis ist; während dem Makrokosmus die „unendliche Natur“ (102) zu Eigen gegeben ist, umschweift Er „die weite Welt“ (157). Und wie der Dichter hier das Wort „Welt“ in seinem engeren Sinne, gleich „Erde“ (vgl. A 281), gebraucht, so nennt er den Erdgeist später (W. A. XIV, 314) einmal geradezu „Weltgeist“ und (a. a. O. 287) in dem späten, aber in diesem Punkt ganz ohne Bedenken heranzuziehenden ersten Faustparalipomenon „Welt- und Thatengenius“. Bald nach der ersten Periode der Faustdichtung finden wir in „Hans Sachsens poetischer Sendung“ das Wort „Naturgenius“ in gleichem Gebrauch. Der Erdgeist ist also zunächst die irdische Natur (vgl. auch A 1747. 3220), deren Wirken Goethe schon vor dem Faust in den

Frankfurter Gelehrten Anzeigen (Neudruck 667) und später in dem wunderbaren, zweifellos echten Naturaufsatz (Hempel XXIV, 71 ff.) mit denselben Zügen und Worten geschildert hat, wie in der Scene mit dem Erdgeist: 1) Der Erdgeist ist (Goethe gebraucht das Wort noch im edlen Sinne) ein „geschäftiger Geist" (158). Sein Wesen ist rastlose Bewegung und Thätigkeit (148—153). Im Naturaufsatz heißt es: „Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr ... Sie verwandelt sich ewig, es ist kein Moment Stillestehen in ihr, fürs Bleiben hat sie keinen Begriff und ihren Fluch hat sie aufs Stillestehen gelegt ... Sie gibt Bedürfnisse, weil sie Bewegung liebt. Wunder, daß sie alle diese Bewegung mit so Wenigem erreicht ... Sie setzt alle Augenblicke zum längsten Laufe an und ist alle Augenblicke am Ziele" (149 ff.). 2) Seine Wirkung ist „Geburt und Grab" (152). Man vergleiche dazu wieder den Naturaufsatz: „Sie schafft ewig neue Gestalten ... Ihre Kinder sind ohne Zahl ... Sie baut immer und zerstört immer ... Leben ist ihre schönste Erfindung und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben." Die ewig schaffende und wieder zerstörende Kraft der Natur, die auch in der Auflösung wieder neue Keime des Lebens findet, wird in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen so geschildert: „Was wir von Natur sehen, ist Kraft, die Kraft verschlingt, nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und bös, alles mit gleichem Rechte nebeneinander existierend." In den Worten „nichts gegenwärtig,

alles vorübergehend" finden wir die Erklärung zum „sausenden Webstuhl der Zeit" (155). Es ist kein Widerspruch, wenn es im Naturaufsatz umgekehrt heißt: „Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht, Gegenwart ist ihr Ewigkeit"; denn dort stellt sich Goethe auf den Standpunkt des Menschen, hier auf den der Natur. 3) Neben der Natur, den „Lebensfluten", ist aber auch der „Thatensturm" (149), die Geschichte, die Wirkung des Erdgeistes (vgl. A 3232—9). Diese Verbindung ist keine zufällige und äußerliche, sondern mit der Sache notwendig gegeben: denn auch die Geschichte, als ein Produkt lebendiger Menschenkräfte, ist ja von der Natur, von Geburt und Grab abhängig, also durch die physische Natur bedingt. Daß dies Goethes wahre Meinung war, die wir uns wohl merken wollen, ergibt sich am deutlichsten aus dem merkwürdigen Schlußsatz des Naturhymnus: „Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich herausführen . . . Ich sprach nicht von ihr, nein, was wahr ist und was falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst!" — Also auch die Gedanken der Menschen sind ihr Werk! Alles, was auf Erden geschieht, in der physischen Natur wie in der Geschichte, geschieht durch sie, durch die Natur, durch den Erdgeist. Er ist also nicht bloß physische Natur, nicht bloß Materie.

Der Unterschied zwischen dem Erdgeist und dem Makrokosmus liegt daher allein in ihrem verschiedenen Wirkungskreise. Der Makrokosmus ist der Geist des Alls, der Erdgeist ein bloßer Elementargeist. Beide verhalten sich zu einander, wie bei G. Bruno das Universum zur Welt (= Erde) oder bei den Kabbalisten das

Weltganze, das dort aus der elementarischen (der Erde), siderischen (den Gestirnen) und himmlischen (Gott und den himmlischen Geistern) Welt besteht, zu der elementarischen Welt. Der Erdgeist ist ein Planetengeist, wie bei Swedenborg und den Kabbalisten jeder Planet seinen eigenen Geist hat. Der Einwand, daß die „Sphäre" des niederern Geistes in der des höheren ja schon enthalten sei, und daß daher die Thätigkeit des einen die Thätigkeit des anderen eigentlich überflüssig mache oder aufhebe, würde alle diese Kosmogonien treffen, die als bloße Phantasiespiele auf Konsequenz und Logik keinen Anspruch machen. So sind auch Goethes Makrokosmus und sein Erdgeist beide Natur, ihrem Wesen nach gleich, nur in ihrem Wirkungskreis verschieden. Obwohl Goethe in der Fortsetzung des Monologes (A 652), also in seiner antikisierenden Periode, beide als „Götter" bezeichnet, sind sie doch nicht gleich Gott. Der Erdgeist wirkt (156) „der Gottheit lebendiges Kleid"; mit einer biblischen Wendung bezeichnet er Natur und Geschichte, worin sich die Gottheit für den Menschen sichtbar manifestiert, als ihr Kleid. Er ist also der Gottheit untergeordnet, er wirkt in ihrem Dienste. Darum fühlt sich auch Faust, der den Menschen nach der biblischen, auch der Theodicee Leibnizens zu Grunde liegenden Vorstellung als Ebenbild der Gottheit betrachtet, dem Erdgeist als bloßem Diener Gottes überlegen: „Ich Ebenbild der Gottheit! Und nicht einmal dir!" (163 f.) Die ganze Dämonologie ist also die folgende: im Auftrage einer persönlichen Gottheit, an die hier auch Faust glaubt, wirken die Geister; der Makrokosmus im Weltall, der Erdgeist auf der Erde. Ueber diese Voraussetzungen hinauszu-

gehen gibt uns der Urfaust kein Recht. Und in dem Erdgeist bloß den Geist der sinnlichen Materie zu sehen, wäre verkehrt.

Die Wirkung des Erdgeistes auf Faust ist schon im Urfaust als eine zwiespältige durch den Verlauf der Scene deutlich genug gekennzeichnet. Zuerst fühlt Faust sich durch die Größe und den sichtbaren Zorn des Geistes niedergeworfen und er bringt nur wenige Worte, in halben Versen, hervor. Wenn ihm der Geist vorwirft, daß er sich den Geistern gleich gehoben habe (141), so spielt er namentlich auf 86: „Bin ich ein Gott? Mir wird so licht" an (vgl. auch 79 ff. 108 ff.). Die Demütigung durch den Geist, der ihn einen furchtsam weggekrümmten Wurm nennt, veranlaßt ihn, sich emporzuraffen und, in einem vollen Reimpaar, stellt er sich zum erstenmal dem Geist an die Seite, den er für seinesgleichen erklärt. Der Dichter des Ewigen Juden sagt ungefähr gleichzeitig: „Der Mensch ist nur ein Thor, stellt er sich Gott als seinesgleichen vor." Der Geist antwortet denn auch darauf in großartiger Ruhe mit einer bloßen Schilderung seines Wirkens, die er offenbar für genügend hält, um Faust seine Ueberhebung zum Bewußtsein zu bringen. Aber gerade diese Schilderung zieht Faust noch mehr in seine Nähe; und sich dem Geist nicht mehr entgegenstellend, sondern ganz hingebend, wiederholt er, wiederum in zwei ganzen Versen und in den weichsten Tönen, die Gleichstellung. Der Geist weist ihn mit ein paar kurzen, abgebrochenen Versen schroff zurück und Faust bricht zusammen. Er hat dieselbe Erfahrung, wie an dem Zeichen des Makrokosmus, der Person des Erdgeists gegenüber zum zweitenmal ge-

macht. Wie er dort das bloße Zeichen anfangs für die unendliche Natur selber hielt, so hat er hier die Formel für das Wirken der irdischen Natur für die Natur selber gehalten, die er mit seinen Sinnen nicht erfassen kann. Wiederum ist also das Gefühl der Gottgleichheit, das er (oben S. 55) als Glück, Wonne, Freude bezeichnet hat, zu Schanden geworden, und Goethe durfte die zwiespältige Empfindung später mit Recht in den Versen ausdrücken: „Es wird mein schönstes Glück zu nichte" (A 519); „in jenem seligen Augenblicke ich fühlte mich so klein, so groß" (A 626 f.); „o wär' ich vor des hohen Geistes Kraft entzückt entseelt dahin gesunken" (A 1577 f.).

D. Die Verzweiflung des von dem Erdgeist Verschmähten mächtig austönen zu lassen, hat der Dichter unterlassen; wer will behaupten oder leugnen, daß er damals schon an eine Fortsetzung des Monologes nach dem Abgang des Famulus dachte, der hier wie im Puppenspiel den Monolog unterbricht? Aber an Stelle des farblosen Famulus W a g n e r im Puppenspiel kündigt uns Faust sogleich einen fertigen Charakter an. Den lästigen Störer, den er sofort in Gegensatz zu der „Fülle der Gesichte" bringt, nennt er im Urfaust einen „trocknen Schwärmer" (168), wo die Verachtung mehr in dem Adjektiv, als in dem Substantiv gelegen ist, das zwar auch Herder in tadelndem, Hamann aber noch gern in lobendem Sinn und Goethe noch im Urfaust selbst (320) in ganz anderem Sinn von einem liederlichen Studenten braucht, das also zum mindesten vieldeutig war. Die spätere Lesart „trockner Schleicher" dagegen war ein Treffer: sie bereitet zugleich physisch auf das leise Auftreten des Famulus vor und charakterisiert auch seinen

Geist, der die ausgetretene „Gedankenbahn hinschleicht" (346; vgl. Wielands „Bonifaz Schleicher" 1776, einen Heuchler und Streber). Denn Goethe läßt nun einen von den beschränkten und in ihrer Beschränkung glücklichen Fachgelehrten auftreten, über die sich Faust im Eingang seines Monologes (13 ff.) ebenso stolz erhoben hat, wie er sich jetzt unwillig von Wagner abwendet (168), der ja im Urfaust nicht ein bemoostes Haupt ist, sondern es schon zum Magister (195) gebracht hat. In jedem Zug entspricht er der Vorstellung Fausts von den gelehrten „Laffen", in jedem Zuge ist er das Gegenstück zu Faust. Als solches hat ihn der Dichter mit einem Meisterzug gleich in den ersten Worten eingeführt, die ihn ebenso wie Fausts Ankündigung ganz charakterisieren: den Ruf, in den Faust sein ganzes Herz gelegt hat (128. 158), in dem sogar der Erdgeist das „mächtige Seelenflehen" nicht verkannte, hat er für eine bloße Deklamation des Helden aus einem griechischen Trauerspiel gehalten. Wenn Faust nach der Absolvierung der vier Fakultäten sich sagen muß, daß er so klug sei als wie zuvor (6), so ist Wagner voll von dem Dünkel der Aufklärung, wie herrlich weit er es gebracht habe (220). Auch er freilich fühlt sich wie Faust in seinem Museum von der Welt abgesperrt (45. 177); aber nicht weil er sich nach der lebendigen Natur sehnt, sondern weil er fürchten muß, die Fühlung mit der Welt und dadurch die Wirkung auf sie, also den Erfolg seiner Studien zu verlieren. Und wenn Faust nur mit saurem Schweiß „von der Welt, von des Menschen Herz und Geist" vor seinen Schülern geredet hat (26 f. 897 ff.), so kommt Wagner gerade auf diese Dinge (218. 233), die für ihn leere

und unverstandene Worte sind, immer wieder zurück. Er versteht es trefflich, in Worten zu kramen (32).

A. Echt dramatisch wird in der Scene mit Wagner das Thema der Unterredung sogleich durch die ersten Worte angegeben: durch das Mißverständnis des Famulus, der den Professor deklamieren zu hören glaubt. Und um diesen Punkt dreht sich nun die erste Hälfte des Dialoges (169—204). Der Gegensatz von Erkennen, Wissen, Fühlen auf der einen, und dem bloßen Wortemachen und der leeren Rednerei auf der anderen Seite kehrt in den mannigfachsten Wendungen wieder. Wagner preist die Kunst des Redners; Faust verweist den Vortrag auf das Theater (170 f. 174 ff. 194. 230), er sieht in dem Reden nur ein Jagen nach Worten (200 = 181), ein „Wortgekräusel", wie Arndt (Werke V, 170) den Vers 202 kurz ausgedrückt hat (202 Papierschnitzel künstlich aufkräuseln, so daß das Richtige etwas vorstellt, „der Menschheit" ist Dativ). Faust verlangt gegenüber der leeren Form Inhalt, Gehalt; so hat Goethe selbst später den Gedanken ausgedrückt (W. A. XIV, 287). Im Urfaust sieht er nun den Gehalt in der „Kraft" und im Gefühl. Das Wort „Kraft" (195), ein Lieblingswort des jungen Goethe, gebraucht er auch in der Verbindung „Seelenkraft" (71 f.) für „Sinn" oder „Verständnis". Unermüdlich aber setzt Faust das Gefühl, das aus dem Herzen und zum Herzen geht (181. 184. 191. 197 ff.), der kalten Redekunst gegenüber, in Wendungen, die in Goethes Freundeskreise ihre wörtliche Entsprechung finden. „Wem's nicht gegeben ist, der wird's nicht erjagen" (Der junge Goethe III, 687 = 181), schreibt

der junge Goethe auch anderswo. „Denn nur was von Herzen geht, dringt zu Herzen", schreibt seine mütterliche Freundin Klettenberg in demselben Jahr, wo Goethe den Faust niederzuschreiben begann (Jahrbuch XVI, 85). Und in der Zeit, wo nach den Worten des Knappen Franz im Götz von Berlichingen ein von der Empfindung volles Herz den Dichter machte, lag es nahe genug, von dem Redner das Gleiche zu verlangen; sagt doch schon Quintilian: pectus facit disertum. Im Urfaust fällt der Professor dabei in einen recht burschikosen Ton (197 f.): „Und Freundschaft, Liebe, Brüderschaft, trägt die sich nicht von selber vor"; Goethe hielt die aus dem Faust längst abgeschafften Verse in der Einnerung fest und verwendete sie noch in „Dichtung und Wahrheit" (W. A. XXVII, 341), um die Stimmung in seinem Straßburger Kreise auszudrücken, der, in allem auf die Natur gewiesen, nichts gelten lassen wollte, als Wahrheit und Aufrichtigkeit des Gefühls und den raschen, derben Ausdruck desselben. So hat er auch hier bei der Schilderung seines Lebens dem Leben wieder zurückgegeben, was er einst als Dichter des Faust aus dem Leben genommen hatte. In der späteren Aenderung tritt an die Stelle des Gefühles als Ausdruck des inneren Gehaltes: Verstand und rechter Sinn (A 550); und damit hat Goethe einen Gedanken, der schon im Altertum und im Mittelalter seinen formelhaften Ausdruck gefunden hatte, an die Stelle seiner individuellen Erfahrung gesetzt. Berichtet doch schon Cicero (De or. I, 14): Socrates dicere solebat, omnes in eo, quod sciebant, satis eloquentes; und im eigenen Namen sagt derselbe Cicero (ad Brutum VI): Dicere bene

nemo potest, nisi qui prudenter intelligit. Und einen ähnlichen Gedanken drückt mit Goethischer Klassizität Wolfram von Eschenbach (Willehalm 2, 22) in dem Satze aus: und hân ich kunst, die gît mir sin.

Natürlich hat Goethe auch diesen Gegensatz zwischen Wissen (oder Fühlen) und Reden im Leben seiner Zeit gefunden; und wer sich im geistigen Leben des achtzehnten Jahrhunderts ein bißchen gründlicher umgesehen hat, der kann die rechte Thüre hier gar nicht verfehlen. Die Redekunst war damals an den Universitäten eine sehr wichtige und angesehene Disziplin. Gottsched, ihr Hauptvertreter, sieht in der wahren Beredsamkeit gleichsam einen Zusammenfluß aller ernsten und anmutigen Wissenschaften, ja den höchsten Gipfel der Gelehrsamkeit überhaupt. Man könne dadurch nach gefaßten philosophischen und theologischen Grundlehren seine Wissenschaft auf geschickte Weise wieder an den Mann bringen und die Welt, wie Wagner sagt, durch Ueberredung leiten (179 f.). Ein Blick in Gottscheds „Ausführliche Redekunst" (4. Aufl. 1750) zeigt uns, daß die Worte „Ueberredung" (180) und „Vortrag" (193) damals noch als termini technici verstanden wurden. Da heißt es (S. 77 ff.): „Wir müssen durch die Beredsamkeit eine Geschicklichkeit verstehen, seine Zuhörer von allem, was man will, zu überreden und zu allem, was man will, zu bewegen." Ihr oberster Zweck ist also die Ueberredung. „Auf diese muß die ganze Bemühung des Redners abzielen; diese muß er zu erreichen im stande sein, wenn er seinen Namen mit Recht führen will. Sie schließt die Bewegung der Gemüter in sich, weil diese ein notwendiges Mittel ist, jene zu erlangen. Ein Redner ist also nicht

zufrieden, wenn man ihn gern höret, wenn man seine schöne Schreibart lobet, seine hübsche Gedanken und sinnreiche Ausdrückungen erhebet. Er geht viel weiter und fordert ungleich mehr von seinen Zuhörern. Man soll ihm in seinem Vortrage auch vollkommen beipflichten; man soll mit ihm einerlei Meinung annehmen; man soll das für wahr und für falsch halten, was Er dafür hält; man soll endlich lieben und hassen, zürnen und beneiden, frohlocken und trauren, hoffen und fürchten, suchen und fliehen, ja thun und lassen, was und wie es ihm gefällt; wann und wo und wie es ihm nur gut dünket. Wer diese Absichten nicht hat, wenn er redet, oder auch die gehörigen Mittel dazu nicht in seiner Gewalt hat, der rühmet sich umsonst einer wahren Beredsamkeit." Gottsched verwahrt sich dagegen, daß man einen guten Stilisten schon für einen guten Redner halte und einen anmutigen, zierlichen Ausdruck, der nur die Ohren und die Einbildungskraft gekitzelt habe, eine Beredsamkeit nenne. Dadurch sei eine so ernste, männliche und philosophische Kunst, wie die Redekunst sei, in ein mageres, kindisches und grammatisches Wörterspiel verwandelt worden. Die „Wohlredenheit" könnte man zur Not einem solchen Worthelden noch zugestehen: „dafern er nur mit seinen auserlesenen Worten auch auserlesene neue und schöne, oder wenigstens vernünftige Gedanken zum Vorscheine brächte", und seine ganze Kunst nicht in einer leeren Wortkrämerei bestehe, die ohne Geist und Kraft, ohne Wahrheit und Nachdruck sei. Und wie Wagner in der Lesart des Urfaust (179 f.) die Welt nur „zu guten Dingen" durch Ueberredung hinbringen möchte, so unterscheidet Gottsched die wahre Beredsam-

keit, die sich vernünftiger und wahrhaftiger Gründe bedient, von der falschen, die sich bloßer Scheingründe bedient, das Laster fortzupflanzen und die Tugend auszurotten sucht. „Die wahre Beredsamkeit hat allezeit das Beste ihrer Zuhörer zur Absicht; die falsche hingegen macht sich kein Bedenken, ihnen auch zu schaden." Gottsched gibt zu, daß dies nicht immer so bös gemeint sei; aber aus Ungeschicklichkeit, aus Mangel an Einsicht und Gelehrsamkeit, aus Unkenntnis der Vernunftlehre schaden sie anstatt zu nützen. Er unterscheidet die „Ueberredung" ausdrücklich von der „Ueberführung"; diese letztere ist den Gelehrten vorbehalten, die „Ueberredung" dagegen nimmt auf den Zuhörer Rücksicht, sie ist „ein Vortrag der Wahrheit durch wahrscheinliche Gründe, die ein Zuhörer von mittelmäßigem Verstande ohne alle Mühe fassen und einsehen kann, so daß sich der Redner, auch wenn er es kann, nicht der allergrößesten Schärfe im Erklären und Beweisen bedienen soll, die von den Weltweisen gefordert wird". Und wo von den Eigenschaften des Redners gehandelt wird (90 ff.), sagt Gottsched: „Der Redner muß notwendig den Verstand und Willen seiner Zuhörer kennen und auf die gehörige Art anzugreifen wissen. Jener soll überredet, dieser aber gelenkt werden; wie wird nun dazu ein Mensch vermögend sein, der sich die Kräfte der Seelen gar nicht bekannt gemacht hat, der die Quellen der Vorurteile nicht entdecken, die irrigen Meinungen nicht in ihren Wurzeln ausforschen, die heimlichen Triebfedern der Begierden nicht auskundschaften und die neuen Bewegungen seinen Zuhörern nicht recht ans Herz legen kann?" Dagegen empfiehlt er zwar nicht

das Studium des Menschen selbst, sondern nur der Vernunft- und Sittenlehre. Aber später verlangt er auch ein „unerschrockenes Gemüt“ von dem Redner, „welches teils das Naturell einem Menschen gibt, teils aber von der Auferziehung und von dem Umgange mit Leuten herkomme“. „Nichts ist nämlich einem Redner so unanständig und hinderlich, als die Blödigkeit und Furchtsamkeit des Gemütes“, die meistens nur aus der einsamen Lebensart stamme, wie man die jungen Leute erziehe; man solle deshalb die jungen Knaben in öffentlichen Schulen unterrichten lassen und von Jugend auf unter viele Leute bringen, daß sie in dem Umgange mit andern die Blödigkeit ablegen lernen und zu einigem Vertrauen auf sich selbst, zu Herzhaftigkeit gelangen. Wenn wir hier die historischen Voraussetzungen zu den Versen: „Ach, wenn man so in sein Museum gebannt ist“ u. s. w. (177 ff.) kennen lernen, so findet der Vers: „Allein der Vortrag nützt dem Redner viel“ (193) bei Gottsched in dem XVII. Hauptstück (365 ff.) seine Entsprechung, das vom guten Vortrag einer Rede handelt und mit den Sätzen beginnt: „Daß der gute Vortrag einem Redner höchst nötig sei, das ist sehr leicht zu begreifen. Die schönste Rede auf dem Papiere thut bei dem Zuhörer keine Wirkung und befördert die Absicht des Redners noch gar nicht, wenn sie nicht recht vorgetragen wird.... Ein Redner darf also gewiß in diesem Stücke seiner Pflicht nicht saumselig sein; sondern er muß mit gleichem Fleiße darauf denken, wie er seine Reden wohl halten, als wie er sie wohl ausarbeiten wolle. Mit dem bloßen Naturelle, darauf man es gemeiniglich allein ankommen läßt, ist es gewiß nicht

ausgerichtet"; man müsse seinen Vortrag unter der Aufsicht guter Redner üben und ihn durch ihre Regeln und Anmerkungen verbessern ... Daher sagt Wagner in der späteren Fassung (A 547): „Ich fühl' es wohl, noch bin ich weit zurück."

Von besonderer Wichtigkeit war die Redekunst natürlich für die Theologen, die ihre Anleitung gleichfalls von Gottsched erhielten. Bei ihnen lagen ja die Gefahren der Redekunst, die schon Gottsched nicht verkannte, am nächsten; und der Satz, daß der Pfarrer ein Komödiant sei, war lange vor Goethe ein Gemeinplatz. In den „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens" (XI. Band, Leipzig 1758, S. 556) findet man das folgende matte Epigramm:

An einen geistlichen Redner.

Ein Redner schalt auf die Beweise
Und sprach: Ihr Jungen hört und hört es auch ihr Greise:
Quod erat demonstrandum
Ist nicht die rechte Weise:
„Wer demonstriert, ist zwar nicht dumm;
Doch flieht die Demonstranten."
Des Mannes Redkunst macht mich stumm!
Ich frage bloß: Gibt's unter Prädikanten
Auch eine Art von Komödianten?

Die Ausartungen der geistlichen Beredsamkeit in leere Deklamation und theatralischen Vortrag waren, wie heute, so auch schon vor hundert Jahren mit den Händen zu greifen. Einer der schlimmsten darunter war in Goethes Tagen der Aufklärer Bahrdt, ein Held der Mode und der Pose. Ein amtliches Gutachten, das Goethe nicht gelesen zu haben braucht, warf ihm vor,

was tausend Pfarrkinder anderswo auch ihrem Pfarrer vorgeworfen haben, daß ein vortrefflicher Komödiant an ihm verloren sei. Und Bahrdt selber bekennt: er halte so viel auf eine schöne Deklamation und Aktion, daß er längst gewünscht hätte, man möchte in jedem Lande ein paar gute Schauspieler halten, welche die Kandidaten darin übten. Gegen solche Anforderungen an den geistlichen Redner eiferte nun Herder in seinen Provinzialblättern (1774) ganz in dem Sinne des Sturmes und Dranges: „Akteurs sollen Prediger und können nie sein oder sie sind das schlechteste, lächerlichste Ding unter der Sonne." Goethe kannte Herders Ausfälle und dachte wie er, aber zu der Scene im Faust brauchte er Bahrdt und Herder ebensowenig als Gottsched, am allerwenigsten als „Modelle". Denn die Fragen und Antworten lagen in der Luft. Nur der Historiker muß sich die Zeitverhältnisse hinterher aus den gedruckten Quellen vergegenwärtigen.

B. Wie Wagner überhaupt auf Fausts Gedanken nirgends einzugehen vermag, sondern immer seinen eigenen Faden weiterspinnt und seine Gemeinplätze wiederholt, so nimmt durch seine Klage über den mühsamen Weg der Forschung auch der Dialog in der zweiten Hälfte der Scene (205—240) plötzlich die Wendung auf die geschichtlichen Studien. Er ist der wahre Büchermensch; er betrachtet Bücher und Pergamente (213; A 1108) als die echten und letzten Quellen, aus denen er nicht bloß die Gedanken des Autors selbst (219 f.), sondern auch den Geist seiner Zeit (218) zu erkennen glaubt, mit dem selbstzufriedenen Behagen, wie viel weiter es doch seine eigene aufgeklärte Zeit gebracht habe (220). Faust umgekehrt, der eben bei der Betrachtung

des Zeichens des Makrokosmus und des Erdgeistes seine Kräfte höher gefühlt hat, kennt keine andre Erquickung als aus der eigenen Seele (215). Ihm sind die historischen Quellen Bücher „mit sieben Siegeln" (darauf liegt 223 der Accent!). Er findet in den Büchern nur den Geist der Autoren (Herren 225 ist wie A 106 verächtlich gesagt), in dem sich die Zeiten, oft genug entstellt und verzerrt, abspiegeln. Die geschichtlichen Vorgänge, ohne den Einblick in die bewegenden Ursachen, vergleicht er mit unnützem, weggeworfenem Zeug (229) oder mit einer Haupt- und Staatsaktion (230) auf dem Puppentheater; die Personen, ohne die inneren Motive, die sie treiben, vergleicht er den Puppen (232) im Puppenspiel, denen dafür Gemeinplätze und Sentenzen in den Mund gelegt sind. Und als Wagner, ohne Fausts Einwendungen zu beachten und zu verstehen, sein Schlagwort vom Geist der Zeiten und der Menschen wiederholt (217 f. = 233 f.) und nun gar auch noch die Naturwissenschaft hinzunimmt („allein die Welt" 233, vgl. 897), bricht Faust in Erinnerung an die Märtyrer des Gedankens, die Unterredung ab: die wenigen, die die Natur und den Geist der Geschichte wirklich erkannt und ihre Erkenntnis geoffenbart haben, hat man von jeher (als Ketzer, Zauberer u. dergl.) verbrannt.

Ohne Zweifel redet Goethe hier zunächst aus der Rolle Fausts heraus, der eben zu den Geistern als den letzten Quellen der Erkenntnis vorgedrungen ist und den auf trüben und abgeleiteten Quellen beruhenden historischen Studien nicht geneigt sein kann. Aber doch spricht hier auch der Dichter selbst mit, der später zwar Naturforscher, aber nicht Historiker wurde; und der in

einem vielcitierten Gespräch mit Luden (Rückblicke 53 ff.) sich sehr skeptisch über die Geschichte ausgelassen hat: wie wenig sei von dem Wahren in der Geschichte über den Zweifel hinaus; es bleibe alles ungewiß, das Kleinste wie das Größte. Wie bei der ersten Hälfte des Dialoges werden wir also auch hier zu ergründen suchen, auf welchen historischen Voraussetzungen die Unterredung beruht.

Das „kritische Bestreben", dem Wagner (207) mit so unfruchtbarem Eifer obliegt, ist in die historischen Wissenschaften durch Bayle und Voltaire eingeführt worden. Bayles „historisch-kritisches" Wörterbuch ist auf Gottscheds Veranlassung übersetzt worden, und Gottsched selber sagt uns, was er unter Kritik versteht, mit den Worten: „Will man als Kritikus die Geschichte lesen, so muß man beurteilen, ob der Schriftsteller nach Zeit, Ort, Umständen die Wahrheit habe wissen können und auch sagen wollen." Das that denn auch die rationalistische Geschichtschreibung. Ihr letztes Ziel war dabei immer zu zeigen, wie weit sie es gegenüber den unaufgeklärten Zeiten gebracht habe. Alles wurde vom Standpunkt der aufklärerischen Moral aus beurteilt und als gut oder als schlecht gerichtet. Zu dieser Moral gehören nun besonders auch die „pragmatischen Maximen". Ich kann sie freilich erst bei Kant in späten Schriften nachweisen; ich zweifle aber nicht, daß der Terminus älter ist und von Kant bloß in sein System eingereiht wurde. Kant also (Rosenkranz IX, 27) versteht in seiner Rechtslehre unter einer Maxime das subjektive Prinzip zu handeln, das sich das Subjekt zur Regel macht (wie es nämlich handeln will) gegenüber der objektiven Pflicht (wie es handeln soll). Und in der Tugendlehre (a. a. O.

282) unterscheidet er die bloßen Klugheitsfehler, die der pragmatischen, nicht der moralischen Maxime zuwider sind, von den eigentlichen Pflichtverletzungen. „Pragmatische Maximen“ (231) sind also Klugheitsregeln, die man sich von Fall zu Fall, ohne nach dem moralischen Prinzip zu fragen, beim Handeln vor Augen hält, um sein Thun zu rechtfertigen. Und die trefflichen „pragmatischen Maximen“, welche die Geschichtschreiber ihren Personen, deren wahre Beweggründe sie nicht kennen, in den Mund legen, sind die Gemeinplätze der aufklärerischen Moral, die das, was ihr in den Kram paßt, für gut, das, was ihr widersteht, für schlecht erklärt. Daß der Maßstab für die Beurteilung geschichtlicher Zustände und Personen zu verschiedenen Zeiten ein verschiedener sein muß, daß man sich in den „Geist“ der Menschen und der Zeiten versetzen muß, davon wußte die Aufklärung nichts; besonders die Werke über das Mittelalter waren eigentlich nur Manifestationen des Geistes der aufgeklärten Verfasser, in dem das Mittelalter sich verzerrt abspiegelte. Aber auch davon, daß man eine Zeit nicht verstehen könnte, weil die Quellen getrübt waren, wollte die Aufklärung nichts wissen, die überall mit ihren fertigen Urteilen zur Hand war. Hamann ist der erste gewesen, der auf die Unzuverlässigkeit der schriftlichen Quellen, auch wenn sie noch so streng kritisiert werden, aufmerksam machte. Er verlangt (Roth VI, 21), daß die Philosophie das Buch ausrotten solle, weil Buchstaben keine Schlüssel des Geistes seien. Er spottet (VI, 10): „Als ob es uns an Urkunden fehlte, die versiegelt sind, weil man nicht lesen kann ... und die man nicht lesen kann, wegen

der sieben in- und auswendigen Siegel", wobei dieselbe Anspielung auf die Apokalypse gemacht wird wie im Faust (223). Er meint, das Buch der Natur und der Geschichte seien nichts als Chiffern, die denselben Schlüssel nötig haben, der die hl. Schrift auslegt (I, 138. 148). Wie Faust das Pergament nicht als den „heiligen Bronnen" gelten lassen will, aus dem ein Trunk den Durst auf ewig stillt (213 f.), so sind für Hamann (II, 289; III, 82) die Griechen und Römer bloß „durchlöcherte Brunnen", wenn es sich darum handelt, das Urkundliche der Natur zu treffen. Ich müßte ganze Seiten aus den Hamannischen Schriften abschreiben, um die Parallelen zu erschöpfen; man findet die Stellen unter dem Schlagwort „Geschichte" in dem trefflichen Registerband bei Roth verzeichnet. Hier führe ich nur mehr eine Stelle aus den, dem jungen Goethe wohlbekannten „Kreuzzügen des Philologen" (II, 217 ff.) an: „Es gehört beinahe eben die Sagazität und vis divinandi dazu, das Vergangene als die Zukunft zu lesen. Wie man in den Schulen das Neue Testament mit dem Evangelisten Johannes anfängt, so werden auch die Geschichtschreiber als die leichtesten Schriftsteller angesehen. Kann man aber das Vergangene kennen, wenn man das Gegenwärtige nicht einmal versteht? Und wer will vom Gegenwärtigen richtige Begriffe nehmen, ohne das Zukünftige zu wissen? ... Bei Gelegenheit der Historie fällt mir ein gelehrter Mann ein, der täglich eine Seite im Etymologico magno liest und drei oder vier Wörter davon behält, um der beste Historikus in seiner Nachbarschaft zu sein; doch je weniger man selbst gelernt hat, desto geschickter

ist man andere zu lehren. Ich möchte eher die Anatomie für einen Schlüssel zum γνῶθι σεαυτὸν ansehen, als in unseren historischen Skeletten die Kunst zu leben und zu regieren suchen ... Das Feld der Geschichte ist mir daher immer wie jenes weite Feld vorgekommen, das voller Beine lag — und siehe, sie waren verdorret. Niemand als ein Prophet kann von diesen Beinen weissagen, daß Adern und Fleisch darauf wachse und Haut sie überziehe." Das Bild besagt ganz dasselbe wie das Goethische von dem Kehrichtfaß und der Rumpelkammer. Alle diese Auslassungen Hamanns aber sind nichts anderes, als die Anwendung seines Lieblingssatzes vom Nichtswissenkönnen auf die Geschichte; auch hier stellt er sich als Idiot im Sinne des Sokrates der hochmütigen Aufklärung gegenüber, deren Geschichtsanschauung dann Herder in Hamanns Sinn gegeißelt hat. Herders geschichtlicher Standpunkt war der, den Wagner, freilich ohne ihn zu verstehen, in den Worten ausdrückt: sich in den Geist der Zeiten versetzen (218); nicht richten oder tadeln, sondern alles aus seinen Bedingungen, aus den zeitlichen und örtlichen, den klimatischen Voraussetzungen zu begreifen, wofür dann Taine das Wort, aber auch nicht mehr als das Wort, Milieu gefunden hat. Herder eifert schonungslos gegen die Gemeinplätze der rationalistischen Geschichtschreiber und gegen den „ekelhaften Wust des Preisideals seiner Zeit in den sogenannten pragmatischen Geschichten", d. h. gegen das: „Wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht" (220).

Und auch das Martyrium, das den tiefen und freien Denker erwartet, der unverstanden unter die Menge tritt, war ein Gedanke, der dem jungen Goethe in

seinem Kreise oft genug nahe trat. Hat es ihm doch eine tiefe, innerliche Freude gemacht, als er in ein Exemplar des Werther von unbekannter Hand die Worte aus Rousseaus Emile eingetragen fand: „Tais toi, Jean Jacques, ils ne te comprendront jamais.“ Und hat er doch gleichzeitig im „Ewigen Juden“ die Verse geschrieben: „Es waren die den Vater auch gekannt — wo sind denn die? Eh, man hat sie verbrannt.“ Auch Goethes Jugendfreund Klinger läßt in seinem „Verbannten Göttersohn“ den Prometheus den gestohlenen Strahl der Gottheit einigen in die Seele gießen, die dadurch zu den seligsten Geschöpfen — und zu den unseligsten werden, da sie von den schwachen und schiefen Geschöpfen auf Erden entweder gekreuzigt werden oder sich selbst in ihrem Feuer verzehren müssen.

So hat der Dichter in diesen Dialog die eigensten persönlichen Erfahrungen und zugleich die tiefsten Gedanken seiner Zeit zu verweben verstanden. Aber indem wir ihm darin gefolgt sind, haben auch wir uns von dem Faustdrama entfernt; und es entsteht die Frage, welche Bedeutung die Scene für die Oekonomie des Ganzen hat?

Sie führt die Handlung selber nicht fort und bleibt auch ohne Einfluß auf den weiteren Fortgang der Handlung. Sie hat lediglich die Bedeutung einer Kontrastscene. Dieser Kontrast ist ein doppelter, der Situation und der Charaktere. Erstens ein Gegensatz zu der vorhergehenden Scene mit dem Erdgeist: dort Faust gegenüber einem Vertreter höherer, übermenschlicher Erkenntnis — hier gegenüber einem bloßen Stubengelehrten, einem Pedanten, einem Vertreter der niedrigsten Sorte

menschlicher Erkenntnis; Faust dort hinaufgehoben — hier herabgezogen; dem Erdgeist gegenüber sich klein fühlend — dem trocknen Schleicher groß überlegen. Und dazu der Gegensatz in den Charakteren: der sich selbst verzehrende Wissensdrang gegenüber dem selbstzufriedenen Wissen des Bücherwurms. Da eine Verständigung aussichtslos ist, bricht Faust das Gespräch kurz ab (ohne den erst später eingeschobenen Hinweis auf den Ostertag) und schickt ihm in einem kurzen Epilog seine ganze Verachtung nach. Der Dichter des Faust liebt solche Epiloge als Scenenschlüsse.

## 2. Mephistopheles und der Student.

Auch die folgende Scene führt die Handlung nicht weiter; sie steht außerhalb des dramatischen Zusammenhanges und hat auch auf den sagenhaften Kern keinerlei Bezug. Von Faust ist gar nicht die Rede. An seiner Stelle und in seinem Museum sitzt Mephistopheles, dessen Einführung und dessen Verbindung mit Faust uns der Dichter für dieses Mal schuldig bleibt.

Nach dem Kontrast zwischen Faust und Wagner sogleich ein neuer Kontrast: der zwischen Mephistopheles und dem Studenten. Mephistopheles urteilt, in Fausts Kleide, über die Wissenschaft gerade so wie Faust. Er ist hier nicht der dumme Teufel der Volkssage, sondern eine höhere Intelligenz; der überlegene Verstand des Dämons erkennt die schwachen Seiten der menschlichen Wissenschaft, die ihm so wenig genügen kann wie dem titanischen Erkenntnisdrang Fausts. Und auch der

Student hat mit Wagner eine gewisse Aehnlichkeit. Ist Wagner einer von den selbstzufriedenen Laffen, die sich einbilden, „was Rechtes“ zu wissen (13. 18; noch deutlicher A 601: „Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen“), so möchte der Student gern „was Rechts“ (260) lernen, um von Erde, Himmel und Natur so viel als sein Geist vermag zu fassen (335 ff.; noch deutlicher A 1899 ff.: „Die [historische] Wissenschaft und die Natur“). Aber Goethe hat den Unterschied später selbst mit den Worten gekennzeichnet (W. A. XIV, 287): „Wagner: helles kaltes wissenschaftliches Streben; Student: dumpfes warmes wissenschaftliches Streben“. In Wagner, dem abgelebten Famulus, haben wir die bornierte Selbstgefälligkeit der Aufklärung gefunden, die eigentlich immer nur mit sich selbst, mit ihrem Wissen und mit ihrem Wirken beschäftigt ist; in dem „dumpfen“ Schüler dagegen steckt ein guter Kern, er hat rege Sinne, er bringt Wärme für die Gegenstände mit. Wenn sich aber die Scene zwischen Faust und Wagner auf die Wissenschaft und ihre Methode im allgemeinen bezieht, so wendet sich die Scene zwischen Mephistopheles und dem Schüler gegen die Zustände an den Universitäten und gegen die Fakultätswissenschaften im besonderen. Wie Goethe im Ewigen Juden den sagenhaften Kern bald aus den Augen verloren und an die überschauende Figur des wiederkehrenden Heilandes eine Kritik der kirchlichen Zustände seiner Zeit geknüpft hat, so konnte er auch im Faust dem satirischen Gelüste nicht widerstehen, über das zeitgenössische wissenschaftliche Leben zu urteilen.

Weder in Indien (Klein, Geschichte des Drama III, 350), noch im mittelalterlichen Spiel von Frau Jutta

(Düntzers großer Kommentar und Ed. Schröder, Vierteljahrsschrift IV, 336 ff.), noch bei Andreä (Jahrbuch IV, 139) hat Goethe die Anregung für diese Scene gefunden; am allerwenigsten im Don Juan von Molière, wo Scanarell als Arzt verkleidet die Charlatanerie der Aerzte ganz unabsichtlich persifliert und nichts weniger als den Teufel spielt. Die Situation war durch die akademischen Sitten der Zeit gegeben; die Studenten pflegten sich den Professoren vorzustellen (daher wohl Mephistopheles' Frage [255]: „Habt Ihr Euch hier schon umgethan?") und das Kollegiengeld persönlich zu überbringen. Als Schauplatz wird, da jede Angabe fehlt, derselbe wie in der vorigen Scene, also Fausts Museum, vorausgesetzt. Und auch daß Mephistopheles, obwohl er im Urfaust noch nicht in „Fausts langem Kleid", d. h. im Talar, sondern (wie Wagner 168 ff.) im Schlafrock erscheint, die Rolle des Professors Faust spielt, ist vollkommen klar: die anachronistische, dem achtzehnten Jahrhundert, nicht dem sechzehnten angehörige „große Perücke", d. h. die Allongeperücke, läßt darüber keinen Zweifel. Unwillkürlich denkt man an den Besuch, den Goethe in Leipzig bei Gottsched machte (Dichtung und Wahrheit, Loeper II, 51 f.) und bei dem die Perücke eine so wichtige Rolle spielte.

Der Student zeigt sogleich bei seinem Eintritt, daß er keiner von den vielen unbemittelten und unfähigen jungen Leuten ist, die sich schon damals an die Universitäten drängten und die Regierungen zu wiederholten, der einträglichen Sporteln wegen aber nie befolgten Erläßen an die Rektoren bestimmten, welche solche Leute vom Studieren abhalten sollten (Rebmann, Leipziger

Neudrucke S. 10 f.). Er kommt offenbar „aus dem Reiche“ (260) und verrät sich (wie der junge Goethe, als er nach Leipzig kam) durch die Sprache als Rheinländer (vgl. das „eben“ in „kann euch nicht eben ganz verstehen“, 373; Festschrift für Hildebrand 69). Er ist ein wohlerzogenes Muttersöhnchen, das voll der besten Vorsätze und mit hübschen Geldmitteln die Universität bezieht, wo er, offenbar nach dem Wunsch der Mutter, Medizin studieren soll (335), aber auch sonst „alles“ (336 ff.) lernen, dabei auch die im Gymnasium (304 zu Haus) ersehnte Freiheit und ein bißchen Zeitvertreib (272) nicht missen möchte. Denn er hat auch „frisches Blut“ (258) und aufgeweckte Sinne; das „feine Mägdlein“, das im Wirtshaus, wo er abgestiegen ist, aufwartet, ist ihm gleich in die Augen gefallen, und unschuldig genug verrät er, daß sie ihn dort festhält. Sonst waren die ersten Eindrücke der Universitätsstadt nicht zu günstig, und er fühlt sich von den materiellen (303 f.) und geistigen (331 f.) Zuständen recht enttäuscht. Es geht ihm wie jedem, der an die Universität kommt, heute und vor hundert Jahren. K. Chr. Gambs, der vor hundert Jahren in Straßburg studierte, schildert denselben Zustand in seiner Selbstbiographie mit den Worten (H. Ludwig, Straßburg vor hundert Jahren, S. 304): „Ich hatte den redlichen Willen, etwas zu lernen, aber mir selbst überlassen, ohne Anleitung, ohne Ratgeber, wußte ich weder was, noch wie ich studieren sollte. Ich las also in die Kreuz und Quer, was mir unter die Hände kam, wußte viel, aber nichts in Ordnung, nichts im Zusammenhang.“ So wäre auch der Schüler „gern so grade zu geloffen“ (328); aber die Wissenschaft sieht

ihm beim ersten Anblick als Ganzes so „bunt und kraus" (329), d. h. so verwirrend, „seitwärts", d. h. im Detail, wo er anfangen sollte, aber nicht Lust hat anzubeißen, so „wüst und trocken" aus (330), daß er zu dem Professor seine Zuflucht nimmt, der ihn beraten soll. Wenn Mephistopheles darauf antwortet (261): „Da seid Ihr eben recht am Ort", so liegt darin eine doppelte Ironie: der Professor könnte es nicht, und der Teufel, der an seiner Stelle sitzt, wird's erst recht nicht thun.

A. Der erste Eindruck, den der Student von der Universität erhalten hat, ist der der Trockenheit. Das drückt er in der bildlichen Redeweise, welche dem jungen Goethe bei seinem Eintritt in Leipzig so sehr verübelt wurde, mit den Worten aus: es sehe alles so trocken aus, als ob „Heißhunger", d. h. krankhafter Hunger, der wie das Fieber Trockenheit erzeugt, in jedem Hause wohne. Es ist nicht ganz deutlich, ob der Student selber schon auf die Geldgier, mit der alles den Studenten auszubeuten trachtet, anspielt, oder ob Mephistopheles ihn absichtlich so mißversteht. Er entschuldigt die Bewohner der Universitätsstadt damit, daß hier eben alles von dem Studenten lebe (265 f.), und hält den Studenten, der ihn vergeblich immer wieder von diesen, ihm ganz gleichgültigen Dingen auf das Geistige zu bringen trachtet (268 ff. 278. 307. 325), hartnäckig bei den leiblichen Bedürfnissen fest, um die sich der erste Teil (265 bis 324) des Gespräches dreht, der ein schonungsloses Bild von den materiellen Zuständen und dem herkömmlichen Schlendrian (300 f.) in den Universitätsstädten entrollt. Den Studenten bevormundend, empfiehlt ihm der Professor zunächst ein Logis bei der Frau Spritzbierlein

(295 ff.), die es in ihrer wie Noahs Arche (299) überfüllten (297 f.) und unsauberen Studentenherberge weidlich versteht, den Studenten das Geld abzunehmen (298). Dann wird mit der gleichen Wichtigkeit (310) auch für den Tisch (305 ff.) gesorgt. Um sein leibliches Geld (258 = 306) findet der Student, welcher der Mutter Tisch freilich über diesem „Geist der Akademien" (310) vergessen muß, ein recht schlechtes Essen, das Mephistopheles in nicht ganz klarer Uebertreibung so beschreibt: zu klarem Wasser (vgl. Paralipomenon 12, Vers 7) ausgelassene, nur mehr zum Kochen verwendbare Butter (312); statt Hopfenkeimen (die als sehr gesund galten 313) und jungem Gemüse süße Brennesseln (314 f.), die einen „Gänsestuhlgang" treiben, d. h. beständigen Durchfall erzeugen, aber den Gast nicht nähren (316 bekleiben = gedeihen; das Wort, bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts viel gebraucht, wurde doch von Heine aus Immermanns Tulifäntchen, offenbar als damals bereits veraltet, entfernt. Heine bei Elster VII, 267); und von Fleisch ohne Auswahl (ironisch: ihr müßt kühren, wählen 317) nur immer Hammelfleisch oder Kalbfleisch, das sich so gleich bleibt, wie das Firmament am Himmel (318). Der ordentliche Student muß doppelt zahlen, weil die Leute an ihm hereinbringen müssen, was der unsolide schuldig bleibt (319 f.). Darum muß er mit Geld gut versehen sein, den Kollegen ja nichts borgen, aber den Professor und die Geschäftsleute pünktlich zahlen.

Es ist klar, daß Goethe auch dieses satirische Bild nach der Wirklichkeit und nach seinen eigenen Erfahrungen in den Universitätsstädten Leipzig und Straß-

burg entworfen hat. Die Leipziger Zustände bieten noch dreißig Jahre später, in der Schilderung Rebmanns, die auffälligsten Uebereinstimmungen. Nach seiner, von Gehässigkeit nicht freien Darstellung wohnen die Studenten in Leipzig viel schlechter als in Jena und in Göttingen, oft in elenden Löchern (Neudruck 14 ff.). Bessere Leute vermieten nicht an sie, weil man fürchtet, keine Miete zu bekommen. Die kleinen Bürgersleute, die sie aufnehmen, überhalten sie maßlos im Preise und betrügen sie auch noch beim Ankauf des Kaffees, Holzes und anderer Viktualien. Eine große Studentenherberge, wie die der Frau Spritzbierlein, war in Leipzig, das noch dem alten Goethe in lebendiger Erinnerung verbliebene Paulinum (Kanzler Müller [2]166), wo in drei Stockwerken etwa fünfzig Stuben und Kammern von je zwei bis drei Studenten bewohnt wurden, so reinlich gehalten, „als es die Unreinlichkeit der Bewohner gestattete" (18 f.). Die Hauptlebensmittel der armen Studenten, die hier wohnten, waren Brot und Kartoffeln, daneben auch wohl Erbsen, Linsen und grünes Gemüse, nur an guten Tagen etwas gekochtes Fleisch (26); ein Freitisch führt wegen seiner Frugalität den Spottnamen Grütztisch (41). Die Wände der Zimmer sind voll von Inschriften und sogar in die Fensterscheiben kritzeln die Bewohner ihre Namen (29; vgl. Urfaust 301 f.). Nicht bloß die Professoren und Rektoren sind gierig auf die Sportel (11), sondern auch der Famulus ist für die Studenten ein lästiger Peiniger wegen des Holz- und Stuhlgeldes (55); auch der Schuster klagt, daß er seit Jahr und Tag keine Bezahlung erhalten habe (104) . . . Aber man würde doch fehlgehen, wenn man dieser typischen Züge wegen

die Universität Leipzig als alleiniges Modell betrachten wollte. Von Leipzig, der Handelsstadt, hätte Goethe unmöglich sagen können, daß sich hier alles vom Studenten nähre (266); Rebmann findet gerade umgekehrt den Unterschied Leipzigs von den übrigen Universitätsstädten darin, daß hier der Student vom Bürger lebe (52), und der Nutzen, den sie der Stadt brächten, stehe in gar keinem Verhältnis zu ihrer Anzahl. Er erzählt dann auch ausführlich, daß die wohlsituierten „Kaufdiener" oder „Ladendiener", die Commis also, die Studenten überall in den Schatten stellten und es sich etwas kosten ließen, sie der Geringschätzung preiszugeben. Daß Goethe bei dem „feinen Mägdlein", die im Wirtshaus aufwartet (280 f.), auch an Aennchen Schönkopf gedacht und mit dem Lob, welches das verwöhnte Muttersöhnchen der „leidlichen Kost" zollt, dem alten Schönkopf ein Kompliment gemacht hat, ist ja wohl möglich. Aber in Straßburg fand er dann seinen Mittagstisch bei den Schwestern Lauth, „ältlichen Pfarrerstöchtern", die nach dem Tode ihres Ernährers eine Pension „mit Ordnung und gutem Erfolge" führten (Dichtung und Wahrheit, Loeper II, 133; Froitzheim, Zu Straßburgs Sturm- und Drangperiode 12 ff.); an die Wirtschaft der Frau Spritzbierlein erinnert nur der äußere Umstand, daß alte Jungfern und Witwen gern solche Pensionen unterhielten, wie ja auch Schiller in Jena in einem beliebten und dichtbewohnten Studentenquartier bei den Schwestern Schramm hauste (B. Litzmann, Schiller in Jena 95 ff.), wo er über Kost und Wohnung so wenig zu klagen hatte, als Goethe in Straßburg. Hier lassen uns die Modelle also schon im Stich, viel-

leicht bloß weil wir über die Straßburger Zustände nicht so genau unterrichtet sind, als über die Leipziger. Noch weniger aber dürfen wir für Mephistopheles ein Modell in Bahrdt suchen, der allerdings einen Kosttisch für Studenten hielt. Aber ganz abgesehen davon, daß das auch überall anderswo der Fall war, z. B. gleich in Straßburg, wo mehrere Professoren stets eine Anzahl „vornehmer Studenten und ihre Hofmeister im Hause wohnen" hatten (H. Ludwig, Straßburg vor hundert Jahren S. 295), so hat das mit dem Faust gar nichts zu thun, weil der verkappte Professor den Studenten gar nicht an seinen Mittagstisch nimmt, sondern an Frau Spritzbierlein weiter empfiehlt.

Auch dem flüchtigen Leser fällt es auf, daß dieser Teil der Scene keineswegs auf der Höhe des Bisherigen steht. Im einzelnen ist er trotz glücklichen scharfen Wendungen, schönen kühnen Neubildungen und kräftigen Provinzalismen doch durch viele Nachlässigkeiten, ungeschickte und oft sogar unverständliche Ausdrücke entstellt, die deutlich zeigen, daß die Scene nur leicht hingeworfen wurde. Im ganzen ist der Standpunkt der redenden Personen zu oft aus den Augen verloren, die Personen fallen aus ihrer Rolle, sie dienen dem Dichter nur als Sprachrohr für die direkte Satire. Es ist weder der Standpunkt des Professors noch der des Teufels, aus dem der Dichter die akademischen Zustände betrachtet, sondern einfach der des Fuchses, dem das Geld ausgegangen ist und der sich über die Philister ärgert, die es ihm auf so schmähliche Art abgenommen haben. Mitunter redet Mephistopheles ganz burschikos wie die Studenten untereinander, aber nicht wie der Professor

zum Studenten (301). Dann hebt wieder die allzu deutliche Ironie seine Professorenrolle auf: wenn er, die akademische Redensart „zu den Füßen des Lehrers sitzen" (286 f.), und die biblische Wendung „zur Rechten des Vaters sitzen" (290) parodistisch umschreibend, dem Studenten die niedrigste Speichelleckerei nahelegt. Ebensowenig bleibt er in der Rolle, wenn er die Kost und das Logis schlecht macht, während er sie ihm doch empfiehlt. Und auch als Exposition für das Folgende war dieser Eingang schlecht zu benutzen. Wenn Mephistopheles den Studenten vor dem Kaffeehaus (das die Leipziger Studenten nach Rebmann 97 wenig besuchten), vor dem Spiel und besonders vor den Mädchen warnt (die den Studenten ihr Geld abschmeicheln 283, bei denen sie ihre Zeit verlieren, indem sie um sie herumtrippeln und mit ihnen kosen 284), so fällt er nicht bloß aus seiner Teufelsrolle, sondern seine späteren Ratschläge widersprechen dieser Lehre geradezu; ein Widerspruch, der dadurch nicht beseitigt wird, daß Mephistopheles später eben als Teufel redet, denn der Student darf ihn doch nicht als Teufel durchschauen können, sondern er muß glauben, die beste Anleitung für das Studium der Medizin von dem Professor mit auf den Weg zu nehmen. Und wenn es schon der Ehrfurcht des Studenten vor dem Professor nicht ganz entsprechen wollte, daß er sein Interesse für die Aufwärterin im Wirtshaus so deutlich verrät, so war es sicher noch viel besser, wenn der Student, den der Teufel verführen sollte, als ein ganz unschuldiges junges Blut eingeführt wurde, das sich (A 1885) nur nach der grünen Natur sehnt. Ebenso gewann die Scene in dramatischer Hinsicht da-

durch, daß der Student, der im Urfaust (335) schon zur Medizin bestimmt ist, später erst durch die teuflischen Ratschläge zum Mediziner bestimmt wird; denn jetzt hat die Scene ein sichtbares Resultat, auf das der Teufel von Anfang an hingearbeitet hat. Davon war nun wieder die Folge, daß Goethe den Studenten in einen „Schüler" umgetauft hat. Denn allerdings kreuzen sich die Bedeutungen der beiden Worte: Schüler ist der allgemeinere Begriff, der sowohl den Mittelschüler als den Hochschüler bezeichnen kann, später aber nur von dem Mittelschüler gebraucht wird; Student ursprünglich der engere, der den Hochschüler bezeichnet, später aber per nefas auch dem Pennäler zu teil wird. Da aber Goethe keinen äußeren, z. B. metrischen Grund gehabt hat, die Bezeichnung zu ändern, so muß er eben doch dem Sinne nach einen Unterschied gemacht haben. Nach Augustin (Hallenser Neudruck 107) bezeichnet Student in der Studentensprache nur den an der Universität immatrikulierten Studenten; der muß eine Fakultät schon gewählt haben, und als Goethe diese Voraussetzung fallen ließ, änderte er folgerichtig auch die scenischen Ueberschriften.

In der Göschenischen Ausgabe, für die das Faustfragment bestimmt war, suchte Goethe „die alte Spreu seiner Existenz" herauszuschwingen, d. h. alles, was zu sehr auf individuellen persönlichen Erlebnissen beruhte, zu tilgen. Im Egmont wurde das „allzu Aufgeknöpfte", die „studentische Manier" einiger Scenen überarbeitet. Diesen und den oben angeführten künstlerischen Erwägungen ist damals auch unsere Stelle zum Opfer gefallen, die im fertigen Faust niemand

vermissen wird. Nur wenige Verse (333—340 = A 1896 bis 1903) hat Goethe, mit Aenderungen, beibehalten. Sonst wird in dem Ersatzstück (A 1891—1909), das die 79 Verse des Urfaust auf 39 reduziert, nur der niederschlagende erste Eindruck der Universitätsstadt (mit Anklängen an die ältere Fassung A 1881 ff.: U 263 ff., 303 f.; A 1885 ff.: U 328 ff.), die Begeisterung des Schülers für die Wissenschaft und doch auch wieder seine Sehnsucht nach Freiheit und Zeitvertreib (A 1905 = U 272) ausgesprochen. Mephistopheles tröstet ihn (A 1888 ff.) in seiner Niedergeschlagenheit, indem er die „Weisheit" (d. h. die Wissenschaft A 1892 = U 327), wie Faust (U 103 ff.) die Natur, den Brüsten der Mutter vergleicht, die das Kind nicht gleich von Anfang willig annimmt; und es macht jetzt eine schöne, ironische Wirkung, wenn sich der Jünger unter dem gleichen Bilde die Befriedigung seines Wissensdranges versprechen soll, unter dem Faust seine Verzweiflung ausgedrückt hat.... Aber ganz glatt ist die Anstückelung nicht abgelaufen und die Naht noch zu erkennen. Im Urfaust warnt Mephistopheles den Schüler, der „alles" lernen möchte, indem er ihm ironisch recht gibt („Ihr seid da auf der rechten Spur" 339), vor zerfahrenen Studien, vor dem Zustand, den uns Gambs oben (S. 82) fast mit den Worten der Dichtung (347 f.) geschildert hat, den auch er als „Zerstreuung" (340) bezeichnet und dem gegenüber er Konzentration und einen geregelten Lauf der Studien empfiehlt. Im Fragment hat Goethe später das Wort „Zerstreuen" in anderem Sinne gefaßt: er hat es auf „die Freiheit und den Zeitvertreib" bezogen und deshalb eine Umschreibung dieses Verses aus dem Urfaust

(U 272 = A 1905) einschieben zu müssen geglaubt. Mit den Versen: „Gebraucht der Zeit, sie geht so schnell von hinnen, — Doch Ordnung lehrt euch Zeit gewinnen", (A 1908 f.) lenkt er dann wieder in den alten Text ein. Der Uebergang zwischen diesen Versen ist an und für sich plötzlich und hart: der Student soll sich nicht durch leeren Zeitvertreib die Zeit verkürzen lassen — aber durch geregelten Studiengang (Ordnung) kann er auch wieder Zeit hereinbringen; darum soll er mit Logik anfangen. Das ist gewiß ein weniger einfacher Zusammenhang als im Urfaust, wo es heißt: der Student will alles lernen und wissen, dann darf er sich aber nicht (durch zerfahrene Studien) zerstreuen lassen, sondern muß nach der Ordnung mit der Logik anfangen. Dazu kommt aber in der neueren Fassung noch der Uebelstand, daß die Empfehlung der „Ordnung" schon im Urfaust (386) enthalten war und nun zweimal (A 1909 und 1954) wiederkehrt, freilich in verschiedener Bedeutung. Denn an der ersten Stelle empfiehlt Mephistopheles eine geregelte Einteilung des Studienganges, an der zweiten eine geregelte Tageseinteilung. In beiden Fällen handelt es sich aber um ordentliche Ausnutzung der Zeit, und so bleibt die Wiederholung immer eine leise Störung.

B. Die Ratschläge, welche Mephistopheles dem Schüler in der zweiten Hälfte (333—433) des Dialoges für seine geistigen Bedürfnisse erteilt, entsprechen ganz dem an den damaligen Universitäten üblichen Studiengang, wonach der Student erst etliche Semester humanistische und philosophische Kollegien hörte, ehe er zu der Fakultäts- oder Brotwissenschaft überging (Gambs

a. a. O. 304). Goethe selber hörte in seinem ersten Leipziger Semester zwar schon juridische Kollegien, aber doch auch collegium philosophicum (Briefe I, 14); besonders das Kolleg über Logik mußte im ersten Semester belegt werden, es hieß daher auch in der Studentensprache Fuchskolleg (Kluge 12, Augustin 49). Logik (I), Metaphysik (II) und die Berufswissenschaft (III): es ist also der reguläre Studiengang für einen Mediziner, den Mephistopheles hier empfiehlt.

I (341—378). Ueber das Collegium logicum urteilt Goethe in Dichtung und Wahrheit (W. A. 27, 53) fast mit den gleichen Worten, wie im Faust: „In der Logik kam es mir wunderlich vor, daß ich diejenigen Geistesoperationen, die ich von Jugend auf mit der größten Bequemlichkeit verrichtete, so auseinander zerren, vereinzeln und gleichsam zerstören sollte, um den rechten Gebrauch derselben einzusehen"; auch hier gibt er aus der Dichtung dem Leben zurück, was jene einst dem Leben entnommen hatte. Mephistopheles vergleicht die Logik zuerst mit spanischen Stiefeln (344 ff.), natürlich nicht mit dem Folterwerkzeug (diese Bedeutung wurde kaum mehr empfunden), sondern mit etwas Drückendem, das die ungezwungene, natürliche Bewegung (Kreuz und quer 347 = 8 f., bei Gambs, oben 82) am empfindlichsten Teile hemmt. Dann gebraucht er das Bild von der Weberei, dessen sich Goethe zeitlebens gern und in zweifachem Sinne bedient: im edlen Sinne läßt er den Erdgeist am sausenden Webstuhl der Zeit wirken (155), und ganz in Uebereinstimmung mit dieser wie mit unserer Stelle (355—358 sind wörtlich aufgenommen) schildert er in dem Gedicht „Antepirrhema" die Natur als „ewige

Weberin" (Hempel II, 232); im unedlen Sinn gebraucht er dasselbe Bild, mit Bezug auf die französischen Encyklopädisten (Dichtung und Wahrheit, Loeper III, 39 f.), von dem leeren und sinnverwirrenden Mechanismus der geistigen Arbeit. In diesem letzteren Sinn spottet ja auch Herder über die Weberzunft der Leibnizianer (Kronenberg 56). Hier nun ist das Bild von der Weberei, an und für sich bis auf die technischen Ausdrücke (358 umschreibt den „Einschlag") ein Meisterstück Goethischer Darstellungskunst, in einem doppelten Sinne verstanden, der trotz den kühnen Anakoluthen nicht zu verfehlen ist. „Zwar" (353) hat die Gedankenfabrik wirklich, wie die Schüler rühmen (365), Aehnlichkeit mit der Weberei (359: ebenso „tritt euch der Philosoph herein"); aber (366) die Schüler sind, wie Mephistopheles doppelsinnig meint, keine Weber geworden (366), d. h. keine Meister geworden, sie haben kein Webermeisterstück (354) zu stande gebracht. Denn ein mechanisches Ganze kann durch das pünktliche Ineinandergreifen und Zusammenschießen der Teile entstehen, bei dem „Lebigen" d. h. dem Organischen, von einem Geist Belebten aber erhält man die Teile erst, wenn man das Ganze zerstört und den Geist herausgetrieben hat, den man dann vergebens sucht, um die Teile wieder zu einem Ganzen zu verbinden. An der Chemie kann Mephistopheles das am leichtesten veranschaulichen. Sie hat sich auch Herder dargeboten, als er in den Fragmenten (Suphan I, 255) von den Versuchen, das Wesen des Genies zu zergliedern, schrieb: „Allein zur Erweckung des Genies trägt dies Zergliedern nichts bei; bei aller Mühe bleibt die vivida vis animi so unan-

getastet, als der rector Archaeus bei den Scheidekünstlern: Erde und Wasser bleibt ihnen, die Flamme verflog und der Geist blieb unsichtbar.“ Und dasselbe Bild für die gleiche Sache hat auch der junge Schiller dem väterlichen Unterricht entnommen, wenn er schreibt (Gödeke I, 269): „Wie Wein von einem Chemikus durch die Retort getrieben, zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben.“ Auch der Gedanke selber war schon von anderen ausgesprochen worden: Pope spricht ihn in seinen vielgelesenen Moral Essays mit den Worten aus: Like following life through creatures you dissect, you lose it in the moment you detect (Jahrb. V, 344), und Hamann, der auch hier den ganzen, ungetrennten Menschen wirken sehen wollte, macht in seinen späteren Schriften gegen Kant jeder Philosophie den Vorwurf, daß sie das, was die Natur zusammengefügt habe, trenne und das, was in der Natur getrennt sei, vereinige. Bekannt ist, daß Goethes ganze Naturbetrachtung aus dem Ganzen in die Teile strebt; in dem Gedicht Epirrhema (Hempel II, 230) empfiehlt er den Naturforschern: „Müsset im Naturbetrachten immer eins wie alles achten.“ In der Anatomie hatte er freilich inzwischen auch die Wissenschaft achten gelernt, die bloß trennt, ohne wieder zu vereinigen, und ihr zum Lobe ungefähr dasselbe gesagt, was er im Faust an der Chemie tadelt.

Eine besondere Schwierigkeit bieten die Verse 371 f.: „Encheiresin naturae nennt's die Chemie! Bohrt sich selbst einen Esel (später: Spottet ihrer selbst) und weiß nicht wie.“ Als terminus technicus, als den ihn Goethe gibt, ist der Ausdruck Encheiresis naturae nicht nach-

gewiesen, wir sind daher auf die etymologische Erklärung angewiesen, die uns die Bedeutungen Inderhandhaltung, Handhabung, Behandlung, Verfahren, in der Chemie also „Versuch“ an die Hand gibt. Aber was ist unter dem „es“ zu verstehen, das die Chemie so benennt? Das „es“ kann sich auf das geistige Band beziehen; dann spottet die Chemie ihrer selbst, weil sie bloß ein Wort gefunden hat, während ihr die Sache selbst, der Geist, nicht klarer geworden ist. Das „es“ kann sich aber auch auf den ganzen Satz beziehen, also auf das Zerlegen in die Teile unter Vertreibung des Geistes; dann spottet die Chemie dadurch über sich selbst, daß sie als Wissenschaft die Hand dazu bieten muß, den Geist herauszutreiben, den sie sucht und der ihr doch zwischen den Fingern entschlüpft. Diese letztere Erklärung stimmt besser zu der etymologischen Erklärung des Namens und macht das Wortspiel erst deutlich: der Chemiker glaubt bei seinem Versuche die Natur in der Hand zu haben; er hat aber nur die Teile, die erst die Natur verbindet, in der Hand; und wenn er das einen Versuch, encheiresin naturae, wörtlich: Handhabung der Natur nennt, verspottet er sich allerdings selber. Diese Erklärung würde schwerlich einem Widerspruch begegnen, wenn nicht Goethe selber in seinen letzten Jahren den Ausdruck auf das „geistige Band“ bezogen hätte. Dem Chemiker Wackenroder gegenüber (K. Müller, Goethes letzte litterarische Thätigkeit, S. VIII) redet er einige Monate vor seinem Tode von der geheimen Encheiresis der Natur, wodurch sie Leben schafft und fördert; wir geben sie ihr, wenn wir auch keine Mystiker sind, gern zu und müssen zuletzt ein Unerforschliches eingestehen. Und Falk gegenüber

(S. 24) redet er von der Naturwissenschaft, die alles in Teile sondere und für jeden Teil einen besonderen Namen habe: das ist dies und das ist das! Dabei erinnert er sich der alten Lesart aus dem Urfaust und fährt fort: „Was helfen uns denn die Teile? Was die Namen? Wissen will ich, was jeden einzelnen Teil im Universum so hoch begeistigt, daß er den andern aufsucht, ihm entweder dient oder ihn beherrscht", aber gerade darüber herrsche das tiefste Stillschweigen. Man sieht, auch hier ist die encheiresis naturae ein leerer Name, aber hier soll sie ein Name für den Teil sein, während sie in dem Brief an Wackenroder das „geistige Band" bezeichnet, das die Teile belebt. Daß Falk hier Goethe mißverstanden habe, ist kaum anzunehmen, denn er hat ja sogar die alte Lesart des Urfaust getreu wiedergegeben. Da aber Goethes Auslegung mit dem Faust schlechterdings nicht in Einklang zu bringen ist, kann kaum ein Zweifel bestehen, daß er die Stelle damals schon in ungenauer Erinnerung hatte, und dadurch verliert auch seine spätere Erklärung gegenüber Wackenroder ihren authentischen Wert. Denn auch die Auslegung der encheiresis naturae als eines bloßen Wortes für das geistige Band, wobei der Genitiv naturae als ein subjektiver, nicht objektiver betrachtet wird, steht mit der Etymologie des Wortes so außer jedem Zusammenhang, daß man, solange der terminus technicus nicht nachgewiesen ist, billig bezweifeln darf, daß ihn Goethe im Jahre 1831 noch im alten Sinne verstanden habe.

II. Als zweite Disziplin empfiehlt Mephistopheles dem Schüler, dem nach einem auch der Frau Rat geläufigen Bilde (Düntzer, Frauenbilder 476) ein Mühl-

rad im Kopf herumgeht, die Metaphysik (379—394), an welcher der Teufel nur auszusetzen hat, daß sie für den Geist des Menschen zu hoch sei und mit leeren Worten operiere. Der letztere Vorwurf trifft im besonderen die damals herrschende Wolffische Schulphilosophie, durch welche die philosophische Terminologie eigentlich erst begründet worden ist. Damit wendet sich Mephistopheles von der Metaphysik ab und praktischen Vorschlägen für die Tageseinteilung der Studien zu. Er empfiehlt ihm (natürlich satirisch, denn noch später hat Goethe seinem Sohne geraten, nicht zu viele Kollegien zu hören, Jahrb. X, 10. 25) die gehörige Anzahl und die pünktliche Frequenz der Vorlesungen; vor der Vorlesung soll sich der Student gut präparieren, indem er in dem Kompendium, auf Grund dessen der Professor nach der im achtzehnten Jahrhundert allgemein bestehenden Sitte sein Kollegium hält, die Paragraphen nachliest, die der Professor dann einfach mit anderen Worten umschreibt (391 f.); im Kollegium selber aber soll er fleißig mitschreiben. Dieses Mitschreiben war nach Rebmann (45) besonders bei den Theologen in Leipzig eine wichtige Sache: „daß man sich mit Mühe des Lachens enthalten kann über die schrecklichen Geberden, mit denen sie alles rundweg zu Papier zu bringen suchen, was von seinem Munde geht.“ Goethe selber erzählt in Dichtung und Wahrheit (W. A. 27, 53), daß sein hartnäckiger Fleiß im Nachschreiben nach und nach gelähmt worden sei, weil er es höchst langweilig gefunden habe, dasjenige nochmals aufzuzeichnen, was er bei seinem Vater, teils fragend, teils antwortend, oft genug wiederholt hatte, um es für immer im Gedächtnis zu behalten. Sein

Spott wendet sich also nicht gegen das Nachschreiben an sich, sondern nur gegen das gedankenlose Nachschreiben von Kollegien, aus denen nichts zu lernen ist.

III. Der Student, dem die ironische Empfehlung des Teufels die Vorbereitungswissenschaften natürlich nicht nahegebracht hat, bringt ihn nun selbst auf seine Berufswissenschaft, die Medizin (395—433). Hier ist der Teufel in seinem Element; aber es ist nur für den beschränkten Gesichtspunkt des Schülers richtig, wenn er sagt, daß er nun wieder einmal den Teufel spielen wolle (403 f.). Denn aus dem „Professorton" (403) ist er oben schon wiederholt (285 ff., 311 ff., 368 ff. 382. 392) gefallen, ohne daß es freilich der Student bemerkt hat. Jetzt will er deutlicher herausgehen. Wenn er dem Studenten das Studium der Natur und des Menschen (406) empfiehlt, um es endlich gehen zu lassen, wie's Gott gefällt, so begegnet er sich mit der Satire Molières und Rabeners, bei denen die Aerzte ihre Patienten immer zu Grabe kurieren. Die gefährliche Wirkung, welche die Aerzte auf die Frauen ausüben, hat besonders Gellert in der Fabel „Calliste" nach einer Erzählung des „Zuschauers" verspottet. Eine hochstehende Dame läßt einen berühmten Wundarzt kommen, der sie lange insgeheim verehrt. Er nimmt die Gelegenheit mit tausend Freuden an:

„Er nimmt den weißen Arm und streift ihn ängstlich auf,
Und forscht, von Lieb und Ahndung eingenommen,
Mit Zittern nach der Adern Lauf,
Und streift in trunkner Angst den Arm noch vielmal auf.
Callistens Freundin sieht ihn zagen,
Und sagt's ihr (heimlich sagt sie's ihr).

O! spricht sie, lassen Sie den Herrn nur ruhig schlagen,
Und schlüg er zweimal fehl, so werd' ich doch nichts sagen,
Ich weiß, er meint es gut mit mir."

Wirklich trifft er den Puls, und die Verletzte ist verloren, aber auch jetzt noch steht sie unter seinem Bann, sie setzt den Arzt vor ihrem Tod zum Erben ein. . . . Auch die Satire auf die Schwäche der Frauen und die leichte Art, wie sie zu gewinnen sind, war seit Gellert und Rabener, seit den Anakreontikern und Wieland ein beliebter Gegenstand der Satire. Durch die ganze erste Hälfte von Goethes ältestem Liederbuch „Annette" gehen die Anweisungen des Dichters hindurch, wie man die Schönen überwinde; der Schüler Berischens, der dort singt: „Hat man einmal ihre Herzen, ha! das andre hat man bald!", redet auch an unserer Stelle, natürlich aber aus späterer Erinnerung. Und wie Mephistopheles dem angehenden Arzte empfiehlt, die Weiber „aus Einem Punkte zu kurieren" (420), so sagt in der ersten Fassung der „Mitschuldigen" (V. 480 f.) auf Alcestens Worte zu Sophien: „Ich kenne für dein Herz kein Mittel!" der versteckte Söller: „Desto schlimmer! Schlägt's nicht am Herzen an, so sieht das Frauenzimmer gern, daß man sonst kuriert." Wenn der Student, auch nachdem ihm Mephistopheles so anstatt der grauen Theorie das frische Leben (432 f.) empfohlen hat, an der Weisheit (436) des „Professors" noch nicht irre geworden ist, so darf man vielleicht daran erinnern, daß sogar der mystische Magus im Norden den Satz aussprechen konnte, daß uns durch den Baum der Erkenntnis der Baum des Lebens entzogen werde; freilich ist ihm der Baum des Lebens, den er so gern citiert, immer wieder identisch

mit der Bibel (Roth, s. v. Erkenntnis und Leben; Minor, Hamann 62).

In dem ersten Druck des Faust hat diese zweite Hälfte des Dialoges durch einen größeren Einschub (A 1964—2000) eine wesentliche Umgestaltung erfahren. Der Student ist jetzt (s. oben S. 89) noch nicht zur Medizin entschlossen, er soll erst eine Fakultät wählen; und Mephistopheles gibt ihm daher auch nicht bloß eine Anleitung für seine Berufswissenschaft, die Medizin, sondern er spricht seine Meinung über alle vier Fakultäten aus. Es ist nicht festzustellen, ob die satirische Absicht die Umwandlung des Studenten in den Schüler, oder ob umgekehrt diese die naheliegende Ausdehnung der Satire zur Folge gehabt hat. Die Entwickelung des Dialoges ist dadurch jedenfalls eine ganz andere geworden.

Er geht nun von der Logik, als der Vorbereitungswissenschaft, aus und von da zur Metaphysik, die jetzt als Vertreterin der philosophischen Fakultätswissenschaft gilt, weiter. Dann wird (zwischen U 394/5) die neue Partie über die Juristerei und die Theologie eingeschoben, wobei die Naht an der Wiederholung der Aufforderung: „Doch wählt mir eine Fakultät" (A 1968 = 1897) noch zu erkennen ist; mit der Medizin, nach der sich der Schüler jetzt nicht als nach seiner schon gewählten Berufswissenschaft, sondern als nach der letzten von Mephistopheles noch nicht berührten Fakultätswissenschaft erkundigt, lenkt dann der Dialog wieder in die alten Bahnen ein. Freilich mit den notwendigen Aenderungen. Denn wenn schon im Urfaust die Verse 403 f. nicht ohne Anstoß waren, so konnte Mephistopheles jetzt, wo er vor der juristischen und theologischen Wissenschaft

nur mehr gewarnt hatte, unmöglich sagen, er sei des „Professortons“ (aus dem er längst herausgefallen war) nun satt und wolle wieder einmal den Teufel spielen (den er seit dem Beginn seiner Kritik der Universitätswissenschaften immer gespielt hat). Darum ist er jetzt (A 2009 f.) nur des „trocknen“ Tones satt und er muß wieder „recht“, d. h. noch stärker als bisher, den Teufel spielen. Und auch der Schüler kann (431) nicht mehr sagen: „Das sieht schon besser aus als die Philosophie“, da der Teufel nicht mehr bloß von der Philosophie (Logik und Metaphysik), sondern auch von den anderen Fakultäten geredet hat; daher jetzt (A 2037): „Man sieht doch wo und wie?“

Wenn man nun aber auch leicht erkennt, daß die Scene als Ganzes durch diese Veränderungen an dramatischer Wirkung (s. oben S. 88 f.) und in der Abrundung gewonnen hat, so läßt sich doch ebensowenig verkennen, daß das neue Stück nur in der ersten Hälfte auf der Höhe der alten Dichtung steht. Die Verse über die Rechtsgelehrsamkeit (A 1969—1989) sind ein mit allem Grund bewundertes Meisterstück, dessen historische Voraussetzungen, den Gegensatz zwischen dem natürlichen und dem positiven Recht, der beste Jurist unter den Goetheforschern und der größte Goethekenner unter den Juristen (Loeper in seiner großen Ausgabe I, S. LVI ff.) ausführlich entwickelt hat. Die persönlichen Beziehungen Goethes dagegen sind meines Wissens noch nicht richtig erörtert worden. Goethe hat hier das Recht vor Augen, wie er es in Straßburg kennen lernte. Und wenn er in seinen Vorstudien zu Dichtung und Wahrheit (W. A. 28, 360) schreibt: „Fortsetzung der übrigen Natur- und

medizinischen Studien. Unendliche Zerstreuung. Vorbild zum Schüler im Faust", so meint er mit der „Zerstreuung" dasselbe, was im Urfaust (340, s. oben S. 90 f.) darunter verstanden ist, nämlich die Zerstreuung in den Studien, die Ablenkung von dem Jus durch die Medizin, wie das dann auch wirklich in Dichtung und Wahrheit (Loeper II, 134—6) dargestellt ist. In dem Straßburger Goethe, der nicht bei der Stange bleibt, sah er das Urbild zu dem Schüler im Faust, den Mephistopheles vor „Zerstreuung" bewahren muß. Aber auch das Gespräch über die Juristerei und die Gestalt, in der dem Dichter die Rechtsgelehrsamkeit erscheint, hat ihre Parallele in der Straßburger Studienzeit. Salzmann, den Goethe wie der Schüler den Professor zu Rate zieht (a. a. O.), sagt ihm, daß man in Straßburg nicht wie auf deutschen Universitäten Juristen im weiten und gelehrten Sinne zu bilden suche, sondern daß hier, dem Verhältnis gegen Frankreich gemäß, alles eigentlich auf das Praktische gerichtet und nach dem Sinne der Franzosen eingerichtet sei, die gern bei dem Gegebenen verharrten. Und der Repetent, den ihm Salzmann zur Vorbereitung empfiehlt, geht denn auch gleich auf das praktische Ziel, das Examen, los. Die Sache werde keineswegs im weiten gesucht; es werde nicht nachgefragt, wie und wo ein Gesetz entsprungen, was die innere oder äußere Veranlassung dazu gegeben; man untersuche nicht, wie es sich durch Zeit und Gewohnheit abgeändert, so wenig als inwiefern es sich durch falsche Auslegung oder verkehrten Gerichtsbrauch vielleicht gar umgewendet. „In solchen Forschungen bringen gelehrte Männer ganz eigens ihr Leben zu; wir aber fragen

nach dem, was gegenwärtig besteht; dies prägen wir unserem Gedächtnis fest ein, daß es uns stets gegenwärtig sei, wenn wir uns dessen zu Schutz und Nutz unserer Klienten bedienen wollen. So statten wir unsere jungen Leute fürs nächste Leben aus, und das weitere findet sich nach Verhältnis ihrer Talente und ihrer Thätigkeit." Und nun erzählt Goethe weiter, wie er sich, da ihm auf diese Weise jede eigene Thätigkeit in dem Studium abgeschnitten ward — „denn ich hatte für nichts Positives einen Sinn, sondern wollte alles wo nicht verständig, doch historisch erklärt haben" —, zur Medizin übergegangen sei.... Man wird freilich in Anschlag zu bringen haben, daß Goethe diesen Bericht schon unter dem Einfluß der historischen Schule, besonders Savignys, geschrieben hat, und daß sein eigenes Streben, das Jus in historischem Sinne zu betreiben, in Straßburg gewiß kein ernstes war. Aber den Gegensatz zwischen dem praktischen und dem wissenschaftlichen Gesichtspunkt wird er kaum erst hineingetragen haben. Und nun ist es doch auffallend, daß er gerade in der Zeit, wo die ersten Anzeichen der französischen Revolution hervortreten, diese Verurteilung des positiven Rechtes im Gegensatz zum Naturrecht in den Faust einschiebt. Er mag wohl das Gefühl gehabt haben, daß das praktische Recht, wie er es in Straßburg kennen gelernt hatte, jetzt in Frankreich seinem Ende entgegengehe. Hatte doch Wieland schon 1778 in der Einleitung zu dem „Schach Lolo" in ähnlicher Weise das „jus divinum der Machthaber" erörtert.

Auffallend obenhin wird dagegen, besonders wenn man bedenkt, daß der Teufel redet und daß diese Wissen-

schaft von Faust (3) mit einem „leider“ als die unbefriedigendste ausgezeichnet wird, die Theologie (A 1982 bis 2000) vorgenommen. Es wird eigentlich nur gesagt, daß man hier die Irrlehren von der Wahrheit nur schwer unterscheiden könne (A 1985—7), was im Grunde von jeder anderen Wissenschaft auch gesagt werden könnte. Und die praktischen Ratschläge, die der Teufel dem Schüler, der Lust dazu verrät, mit auf den Weg gibt, sind denn auch nur Wiederholungen dessen, was er früher schon bei der Metaphysik gesagt hat. Denn wenn er ihm sagt: „Am besten ist's auch hier, wenn Ihr nur Einen hört und auf des Meisters Worte schwört“ (A 1988 f.), so bezieht er sich offenbar selber auf das fleißige Mitschreiben, als ob der unfehlbare Geist diktierte (A 1962 f.); und wenn er ihm rät, sich nur an Worte zu halten (A 1990), so gilt das ebenso von der Metaphysik, der für alles in den Kopf Hineingehende und nicht Hineingehende ein prächtiges Wort zu Diensten steht (A 1952 f.). Den Einwand des Schülers (A 1993 f.): „Doch ein Begriff muß bei dem Worte sein“, hat Goethe durch den Mund des Teufels in derselben Periode der Faustdichtung auch in der „Hexenküche“ (A 2565 f.) ironisch zurückweisen lassen. Und durch den ganzen Faust geht ja, von dem ersten Monologe und der Wagnerscene an, die Opposition gegen das In-Worten-kramen, die nirgends früher und leidenschaftlicher ertönt, als in den Schriften Hamanns (s. das Register bei Roth s. v. Wort), der den Grund aller Widersprüche darin sieht, daß man Wörter für Begriffe und Begriffe für die Dinge selbst hält; „in Worten und Begriffen ist keine Existenz möglich, welche bloß den Dingen und Sachen zukommt“ (Minor, Ha-

mann 62). . . . So ist also Goethe von der Theologie bald ab- und ins Allgemeine geführt worden. Der Grund ist nicht schwer zu finden. Die Kritik der theologischen Zustände war dem Ewigen Juden vorbehalten, an dessen Vollendung Goethe seit der italienischen Zeit wieder gedacht hatte. Im Faust aber hat er es dem Schauspieler überlassen, den Schüler über diese Fakultät, als eine dem Teufel unangenehme, rasch hinweg zu führen, wie er das später selbst bei der Vorlesung des „Faust“ durch die hinaufgezogenen Schultern, den lauernden Blick und das breite Grinsen andeutete (La Roche bei Schröer I, S. CXXI).

Vor dem Abschied legt der Student dem Professor (435—444) sein Stammbuch vor; nach einer Sitte, die wenigstens in Leipzig, wo nach Rebmann (175) jede Jungemagd ihr Stammbuch hatte, nicht auf die akademischen Kreise beschränkt war. Biblische Eintragungen waren in die studentischen Stammbücher besonders beliebt (Kluge 56), und so schreibt denn auch Mephistopheles, ins Monotheistische gewendet, die Worte hinein, mit denen die Schlange im Paradiese den Ureltern den Genuß der verbotenen Frucht vom Baum der Erkenntnis empfiehlt und die der junge Goethe auch in einem Briefe an Kestner (Briefe 2, 59) spottend auf die Wissenschaft, anwendet. Der Schüler merkt nicht, daß ihm der Teufel, der ihn eben vom Baum der Erkenntnis auf den Baum des Lebens verwiesen hatte, nun wieder eine ganz andere Aussicht eröffnet, und geht. Die Worte, die ihm Mephistopheles nachschickt, besagen, daß er, vom Baum der Erkenntnis essend, so wenig gottähnlich werden wird, als die Ureltern im Paradiese.

Wie ist das aber nun zu verstehen? Der Teufel weist den Schüler auf das Leben, auf das Ergreifen des Augenblicks, auf den Baum des Lebens — und er gibt ihm den Spruch vom Baum der Erkenntnis mit auf den Weg und ist der Meinung, daß er an diesem scheitern wird? Will er den Schüler durch den Lebensdrang oder durch den Erkenntnisdrang verderben? Inwiefern handelt Mephistopheles hier nach seinem teuflischen Charakter und zielbewußt? Und was will er?

Beides will er, oder eines von beiden. Der Teufel legt dem Schüler im Vorbeigehen Fallen, wie er überall Fallen legt, und er legt lieber zwei als eine. Die schulmäßige Wissenschaft hat er ihm durch seine Empfehlung jedenfalls gründlich verleidet; beschränkte Leute wie Wagner sind kein Futter für den Teufel. Der Schüler wird entweder nach dem Baum des Lebens trachten und die Beute des Teufels werden. Oder er wird nach dem Baum der Erkenntnis trachten, die Wissenschaft faustisch nehmen, und dann gehört er wieder ihm.

So erhält die Scene in dem Zusammenhang der fertigen Dichtung denn doch wieder eine Beziehung auf Faust. Der Schüler wird wie dieser, durch den Erkenntnis- oder durch den Lebensdrang, ein Opfer des Teufels. Und die Kritik, die Mephistopheles den vier Fakultäten zu teil werden läßt, enthält gewissermaßen die Begründung dafür, daß Faust sich von ihnen im ersten Monolog innerlich abgewendet hat und sie eben in Begleitung des Mephisto auch äußerlich zu verlassen im Begriffe steht. Damit ist diese Sphäre für Faust abgethan und das Museum bleibt nun dem trockenen Schleicher überlassen.

## 3. Auerbachs Keller.

Auch diese Scene hat wesentlich satirischen Inhalt: sie rundet durch die Darstellung des platten und wüsten Burschenlebens das Bild der akademischen Zustände nach unten hin ab. Mit der Handlung steht auch sie, obwohl sie unter allen Faustscenen am meisten sagenhaften Kern hat, nur in loser Verbindung. Freilich hat Goethe, als er aus den unzähligen Zaubergeschichten und Schwänken der Sage diese drei (s. oben S. 17 f.) herausgriff und zwanglos miteinander verknüpfte, einen Zusammenhang wenigstens anzudeuten versucht. Er ist im Urfaust (Z. 55 f.) mit den Worten des Mephistopheles gegeben: „Nun schau, wie sie's hier treiben! Wenn dir's gefällt, dergleichen Sozietät schaff' ich dir nachtnächtlich" (vgl. „tagtäglich"). „Auerbachs Keller" soll also der erste Versuch des Teufels sein, den Faust in das Welt- und Sinnenleben einzuführen. Mephisto probiert, ob es ihm hier gefällt.

Aber nur durch eine recht gewaltthätige Voraussetzung und nicht ohne inneren Widerspruch innerhalb der Scene selbst war es möglich, die losen Schwänke der Sage, die Goethe offenbar nicht ganz entbehren wollte, auf die Schnur zu fassen. Die sehr unwahrscheinliche Voraussetzung für diese Anknüpfung war zunächst, daß dem Professor das Burschenleben vollkommen fremd ist. Er versteht es nicht, als ihn der kecke Frosch mit der Anspielung auf den Vetter von Rippach aufsitzen läßt (69 ff.); Mephistopheles muß ihm hier heraushelfen (75). Er antwortet, als Frosch einen zweiten Versuch macht,

ihn zu hänseln oder auszuforschen, mit einem verlegenen und linkischen: „So!" (79). Indessen, daß ihm diese Leipziger Lokalwitze unbekannt sind, möchte noch hingehen. Er versteht sich aber auch nicht aufs Trinken; denn auch als Siebel die Fremden als Freunde von einem „herzhaften Schluck" (81 ff.) zum Trinken einlädt, überläßt er die Antwort seinem Begleiter. Ebenso unfreundlich weist er die Aufforderung zum Singen zurück: „Ich habe keine Stimme" (84 ff.). Er ist offenbar aller geselligen Talente und akademischen Sitten bar. Aber der Faust der Sage, der den Studenten seine Zauberkünste vormacht, auf den Bildern in Auerbachs Keller mit den Studenten pokuliert und auf dem Weinfaß aus dem Keller reitet, war ein ganz anderer Geselle; und indem Goethe in unserer Scene in die Bahnen der Sage einlenkt, nimmt auch der Held ganz unvermittelt eine andere Gestalt an. Auf einmal (130) erweist er sich als Kenner des Weines, und der Unweltläufige erbietet sich, einen besseren Trunk zu schaffen. So auffallend dieser Widerspruch war und so wenig ihn der Dichter bestehen lassen konnte, so hat er doch noch in der späteren Dichtung fortgewirkt und im fertigen „Faust" Spuren hinterlassen: in der Hexenküche, welche vor der Ueberarbeitung unserer Scene entstanden ist, nennt Mephistopheles den Doktor „einen Mann von vielen Graden, der manchen guten Schluck gethan" (A 2581 f.), und darauf wieder beruht die Erinnerung an die frohen Jugendnächte und die Pflichten des Trinkers (A 727 ff.) in der Fortsetzung des ersten Monologes. Schon bei der Herausgabe des Fragmentes aber hat Goethe die Notwendigkeit empfunden, hier Abhilfe zu schaffen. An

Stelle des Helden macht jetzt Mephistopheles, der ja auch sonst später im Faust allein im Besitze der Zauberkraft ist, die er dem Helden nicht leiht, sondern bloß in seinem Dienste verwendet, die Zauberstücke, die des Goethischen Faust ohnedies nicht würdig waren. Und nun erst trat auch der Mißerfolg des Mephistopheles entschieden zu Tage. Denn so lange Faust wenigstens als Zauberer zum Vergnügen des Kreises beitrug und sich mit den Burschen seinen Spaß machte, blieb es zum mindesten zweifelhaft, ob sein „Gehn wir!“ (177) dem Unwillen über dieses Milieu entsprang. Dagegen bleibt seit dem Fragment für Mephistopheles kein Zweifel, daß er es mit etwas Besserem versuchen muß.

Goethe hat die Scene in ein ganz bestimmtes Lokal verlegt: nach Leipzig in Auerbachs Keller, eine ihm selbst (s. oben S. 18) und jedem Leipziger Studenten des achtzehnten Jahrhunderts wohlbekannte Kneipe oder „Zeche“ (444/5; das Wort bedeutet wie unser „Kneipe“ ebensowohl die Zechgesellschaft als das Zechlokal). Faust und Mephistopheles, die vorgeben, aus Spanien zu kommen (88), sind hier ganz unbekannt. Goethe hat sich also nicht Leipzig, sondern eine kleine Universitätsstadt als Sitz des Helden gedacht. Siebels Fluch über das niedrige Gewölbe, das beim Singen den Schall zurückschlägt (4 f.), hat Goethe später (A 2085. 2199 f.) in ein zweimaliges Lob des Lokales verwandelt; kaum aus pietätvoller Erinnerung, sondern wohl der scenischen Wirkung zu Liebe, die beeinträchtigt wird, wenn der Gesang schon von der Bühne herab als schlechtklingend bezeichnet wird. Stehen lassen hat er dagegen den Tadel des Leipziger Weines (130 f.), der, sogar noch verschärft,

gleichfalls zweimal wiederkehrt (A 2186. 2245 f.). Die ganze Scene ist, namentlich im Urfaust, voll von Lokalanspielungen, die sich bis auf die Ratswache (205) erstrecken. Und sie lebt von dem Gegensatze und dem Gefühl der Ueberlegenheit, in denen sich die Leipziger, besonders die Leipziger Studenten, in dem zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts gegenüber denen „aus dem Reiche" (80) gefielen, die der gerade Siebel einfach als „Schelme" (135) bezeichnet. Ganz in demselben Ton schreibt der Leipziger Student Goethe an seine Schwester (Jahrb. VII, 68) „im Reich": „Denn unter uns, draußen bei Euch residiert die Dummheit ganz feste noch"; und den munteren Sächsinnen gegenüber spricht der Heimgekehrte den Frankfurter Mädchen den Verstand und das Gefühl ab (d. j. Goethe I, 32). Auch der zahme Uz schreibt ganz demütig aus dem fränkischen Ansbach an Gleim (Petzet, 7): „Sie wissen, daß ich im Reich wie in einer Wildnis lebe." Man betrachtete in Sachsen bald nicht bloß die Reichslande und die Reichsstädte als das „Reich", sondern ganz Süddeutschland; und als Schiller 1793 seine Heimat aufsuchte, ging seine Reise „ins Reich". Als Kinder des achtzehnten Jahrhunderts, nicht des sechzehnten, verraten sich die lustigen Gesellen auch durch ihre Abneigung vor der Politik, durch die anachronistische Anspielung auf Luther und durch ihr aufgeklärtes Verleugnen des Zauberspukes.

Diese vier (Pfitzer 301) Burschengestalten, mit denen Goethe die Poesie des Burschentums und der Kneipe zuerst litteraturfähig gemacht hat, sind durch die Bank Meisterstücke seiner frühen Kunst. Prächtig heben sie sich von einander ab, und schon die aus der Burschensprache

entlehnten Namen bezeichnen ihren Charakter zur Genüge. Zwar bei dem vorlauten Frosch bleibt es zweifelhaft, ob nicht der erst spät belegte Name, der auf den Tiernamen des kecken Frosches zurückgeht, auf den Gymnasiasten vielleicht erst nach dem Faust bezogen worden ist (John Meier, Hallesche Studentensprache 49; Kluge, Studentensprache 50). Er ist der Vokativus, der eben von der Schulbank kommt und es gerade darum den älteren zuvorthun möchte. Er gibt bei allen Dummheiten und Sauereien den Ton an; beim Trinken wie in der Liebe, die später in dem Fragment noch stärker betont wird als im Urfaust. Er fordert Brander heraus, indem er ihm ein Glas Wein über den Kopf gießt; er macht sich auch gleich an Faust, um ihn aufsitzen zu lassen, und wird, als Faust seine Hänselei nicht versteht, nur immer dreister. Brander oder Brandfuchs bedeutet in der Studentensprache (Meier 58; Kluge 7. 11. 84) einen Studenten im zweiten Semester; dieser Brander wird darum auch von Faust mit „junger Herr" (168) angeredet. Der Name erklärt sich aus alten Burschensitten: „Die Füchse, die auch als Simsons Füchse betrachtet wurden, mußten mit Talg beschmiert und mit Fidibus in den Haaren durch die Reihen der Burschen laufen, die sie mit Spänen und Zundern in Brand setzen wollten." Augustin (Hallenser Neudruck 32) nennt die Brandfüchse die unerträglichsten unter den Studenten, die sich fühlen, gern renommieren und necken, und besonders die Füchse (im ersten Semester) gern ihre Ueberlegenheit fühlen lassen. Das würde freilich mehr auf unseren Frosch passen als auf Brander, der sich umgekehrt von Frosch animieren lassen muß (449 f.),

dann aber auf den Spaß bereitwillig eingeht und soviel er kann dazu beiträgt. Er spielt sich denn auch (91 ff.) auf den Säufer hinaus und haßt den Gesang, den er bloß für Mädchen im Mondschein passend findet; Züge, die Goethe später wieder fallen gelassen hat, wo Brander dafür dem Frosch das Rattenlied abnimmt, die galanten Sitten der Leipziger Studenten verrät und einen Stich in den Lebemann erhalten hat (A 2120). Stiefmütterlich ist im Urfaust nur die Rolle des Alten (später, um die Form der Adelsnamen zu vermeiden: Altmayer) bedacht, die der Dichter erst später herausgearbeitet hat. Auch hier ist der Name mit Absicht gewählt: Altbursch bezeichnet in der Studentensprache einen Studenten nach dem dritten Semester (Kluge 78). Er verdirbt den Spaß zwar nicht, macht ihn aber besonnener und nüchterner nur mit, weil er eben einmal dabei ist. Bedächtiger als die anderen probiert er vor dem Trinken, ob er noch weiter trinken darf, und findet, als er mit zugemachten Augen eine Weile stehen bleibt, daß das Köpfchen ohnedies schon schwankt (137 ff.). Ein bloßer Scherz ist es natürlich, wenn Siebel sein Weitertrinken „vor seiner Frauen" (142) verantworten will. Aber auch am Schluß der Scene (201 ff.) ist Altmayer der Aengstlichste von allen. Diese besonderen Züge hat Goethe später als gar zu unstudentisch wieder fallen gelassen und die Rolle zwar weiter, aber auch typischer ausgestaltet. Ein Prachtkerl dagegen ist schon im Urfaust der köstliche Siebel, das bemooste Haupt, das Mastschwein oder das Weinfaß (A), dem Goethe den Schmerbauch und die kräftige Baßstimme gelassen, aber anstatt des Stutzbartes später eine kahle Platte gegeben

hat. Immer bereit zum Trinken, fragt er im Urfaust auch nach den schlimmen Erfahrungen noch, ob der treffliche spanische Wein, den er sich bloß bestellt hat, um den Zauberer auf die Probe zu stellen, noch (208) laufen sollte; aber für einen, der vorgab (88), eben aus Spanien zu kommen, war das kein schweres Probestück, und so hat Goethe, diesen Zug aufgebend, das Leckermaul in der Liebe sich auch beim Wein später (A 2274 f.) freiwillig, noch ehe der Teufel Zeit zur Frage hat, um „echten süßen" melden lassen und ihm Tokayer kredenzt, den er nun nicht mehr bloß hinterlaufen läßt (208 = A 2333 spricht jetzt Altmayer), sondern als echter Kenner glasweise genießt. Auch im Singen stellt er seinen Mann, nur darf man von dem bequemen und schweren Haus kein ganzes Lied erwarten. Mit Würde und Gravität beherrscht er den Kreis; verbietet dem Frosch, sein Liebchen zu grüßen, bei dem auch er schlimme Erfahrungen gemacht hat, die bei ihm sentimentale Anwandlungen zurückgelassen und ihm tiefes Erbarmen (52) mit seinem Ebenbild (53), der geschwollnen Ratte, eingeflößt haben; und sieht in der späteren Fassung auf die „platten Bursche" (A 2150) mitleidig herunter . . . Alles in allem waren im Urfaust nur Frosch und Siebel ausgeführte Rollen, die beiden andern nach der Art des jungen Goethe bloß mit einigen Strichen sicher und scharf charakterisiert. In dem löblichen Bestreben, auch die beiden anderen Rollen mehr zum Wort kommen zu lassen und in die Handlung zu verflechten, hat Goethe oft das Eigentum ihrer Kollegen in Anspruch nehmen müssen und dadurch die Linien etwas verwischt. Der Fall liegt jetzt gerade umgekehrt:

die Rollen sind in Bezug auf ihren Umfang gleichmäßiger geworden, aber als Charaktere treten nur mehr Frosch und Siebel heraus, die beiden anderen vertreten die indifferente Masse und sind ohne scharf unterscheidende Züge.

A. Die Handlung beginnt nicht mit dem Auftreten der Personen, sondern mitten in der Kneiperei, zu vorgerückter Stunde (tief in der Nacht 67), an dem toten Punkt, der sich jedesmal einstellt, da wo die Stimmung flau zu werden und in Katzenjammer umzuschlagen droht, wenn nicht eine Dummheit oder eine Sauerei das „nasse Stroh" wieder entzündet. Natürlich hält sich hier Frosch für den dazu Berufenen, der beides zugleich zu stande bringt, indem er Brander ein Glas Wein über den Kopf gießt. Aber die mächtige Stimme Siebels gebietet Ruhe und will Runda gesungen (1) wissen; in der Studentensprache (Kluge 29) bedeutet das eine besondere Zechart, wobei der Becher im Kreise herumgeht und jeder vor dem Trunk sein Lied singen muß. Aber dazu kommt es nicht; Frosch stimmt daher das Lied vom lieben heiligen römischen Reich an (8 ff.), das von Brander wiederum gleich nach den ersten Versen unterbrochen wird. Wird das, was man oft hören muß und doch ungern hört, überhaupt als „Lied" bezeichnet, so spricht sich die ganze Abneigung des Jahrhunderts, dem die öffentlichen Angelegenheiten keine frohen Dinge waren, in der Umschreibung des einfachen Wortes „Politik" durch das „politische Lied", das auch geradezu ein leidiges und garstiges (10) genannt wird, aus; sprichwörtlich ist diese Wendung in jener Zeit überall, bei dem jungen Goethe (III, 137) im Brief, bei dem älteren im Tagebuch („weit-

läuftig politisch Lied"), aber auch bei Herder (Herrig 66, 307 ff.) und bei Wieland (Denkw. Briefe II, 157), der dabei freilich wie auch die Frau Rat (Schriften 4, 287) an unsere Scene denkt („steht irgendwo in Goethes Dr. Faust" 1779). Auch der Spott über das schlecht zusammenhaltende römische Reich war damals schon sprichwörtlich, und der Ausdruck „umbs Reich sorgen" bezeichnet schon bei Fischart und im Volkslied so viel, als sich überflüssige Gedanken machen. Brander empfiehlt daher, lieber „einen Papst" zu wählen (12): ein Kneipspaß von der Art unseres „Fürsten von Thoren", wobei der Gewählte auf den Tisch gesetzt wurde und jedem aus der Korona lateinische Fragen beantworten und zutrinken mußte, bis er den heiligen Ulrich anrief; das Saufen ist also „die Qualität", welche nach der ausführlichen späteren Lesart (A 2098 ff.) den Ausschlag gibt bei der Papstwahl. Frosch fährt mit einem Liebeslied dazwischen, dessen Eingang einem alten Volkslied entlehnt ist (Venusgärtlein, herausg. von Waldberg XXXVI f., Mittler S. 594, Erck und Böhme II, 315, Simrock 126, ganz ähnlich die Kontrafaktur auf Maria bei Hruschka und Toischer S. 14; Eichendorff I, 473; Anzeiger f. d. A. 23, 397 f.). Aber von einem Gruß an das Liebchen will wieder Siebel nichts wissen, den sie hinausgeworfen hat; lieber möchte er ihr eine Heuschreckenpastete, mit dürren Eichenblättern vom Blocksberg gefüllt, durch einen Hasen mit dem Zeichen des Hahnreitums oder sonst etwas Obscönem (15 ff.) zuschicken! Diese nicht ganz klare Stelle hat der Dichter der Hexenküche, die Anspielung auf den Blocksberg ausnützend, später geändert: Siebel, der sich

zu gut für sie hält, wünscht ihr jetzt einen Kobold (A 2110 f.) zum Liebsten, der mit ihr auf einem Kreuzweg (wo die Hexen zusammenkommen) schäkern soll; oder, fügt er sich steigernd hinzu, lieber gleich den Teufel, der gern als geiler Bock oder wenigstens mit dem Bockfuß erscheint und auf dem Blocksberg mit den Hexen Unzucht treibt — so ist in der späteren Lesart der Teufel von Siebel gewissermaßen herausgefordert, ehe er erscheint. Endlich erlangt Frosch (später Brander) die allgemeine Aufmerksamkeit mit einem Lied, das er doppelsinnig ein neues und ein altes nennt: alt ist es in der symbolischen Bedeutung, nämlich als Liebeslied, in demselben Sinne, wie Heine von der alten Geschichte redet, die ewig neu bleibt; später, wo Brander das Lied von vornherein den „verliebten Leuten" widmet, ist daher das Wortspiel (A 2124) entfallen. Das Rattenlied ist ganz im Tone der burlesken Tierdichtung des sechzehnten Jahrhunderts gehalten, wohin auch die Anspielung auf den Doktor Luther weist, die Goethe oder das Fräulein von Göchhausen im Urfaust nur durch Gedankenstriche angedeutet hat und die auch später mitunter bei der Aufführung (aber nicht im Burgtheater, vgl. Düntzers gr. Kommentar 266, Strauß' Briefe 225, A. Palm, Briefe aus der Bretterwelt, Stuttgart 1881) der auf einen gelehrten Chinesen (im Reim auf: Käse) weichen mußte.

B. Jetzt, wo die Stimmung wieder gehobener ist, treten Faust und Mephistopheles auf und erregen sofort die Neugier der Bursche, obwohl Siebel den Faust in der Studentensprache von oben herab als einen „Storger", d. h. Landstreicher, Vagabunden, Marktschreier (Kluge

128; identisch mit Marktschreier: Olla Potrida 1778, S. 112) bezeichnet, während er auf Brander den Eindruck eines vornehmen Inkognito macht (59 f.). Frosch macht sich sofort an Faust, um ihn auszuforschen (65 ff.), zugleich aber auch nach seiner Art aufzuziehen. Er richtet zunächst eine scheinbar ganz ernste Frage an ihn, die es aber als selbstverständlich voraussetzt, daß die Fremden von Rippach (der letzten Poststation auf der Straße von Naumburg nach Leipzig) kämen. Und als Faust die Frotzelei nicht versteht, geht er immer dreister vor und stellt sich an, als ob er ihn nun für einen Verwandten des berühmten Hans von Rippach halten könnte, worauf Mephistopheles dem noch immer nicht verstehenden Faust zu Hilfe kommt, indem er nach Burschenart den Stich zurückgibt und nun seinerseits Frosch als einen Vetter des Rippachers verspottet. Dieser Hans Arsch (oder Hans Dumm) von Rippach war entweder ein Tölpel oder Bauer wie der berühmte Karsthans, und das adelige „von" wurde ihm nur zum Spotte vor den Namen gesetzt, oder er war ein landjunkerlicher Großhans, der als stolzer Gimpel oder ungeleckter Bär verspottet wurde (Deutsches Wörterbuch I, 565, Z. 4 ff. und IV, 2, 451 s. v. Karsthans; Weimarer Sonntagsblatt 1856, S. 39). Im achtzehnten Jahrhundert ist sein Name sprichwörtlich. Bürger, ein Freund aller Derbheiten, nennt seinen Verleger Dietrich so: „Morgen, mein liebwerter Joannes Podex, auf deutsch Hans Ars, werde ich auf meinem Rosse erscheinen" (Autographen-Katalog des Grafen Paar 137), und in seiner Macbeth-übersetzung redet Macbeth den Unglücksboten, der ihm das Herannahen des Waldes von Dunsinan meldet, mit

diesem Schimpfwort an. Bei Goethe erscheint es auch in Hans Wursts Hochzeit; nach ihm hatte Wieland daran sein Gaudium (Merkbriefe I, 87. 436) und noch Heinrich v. Kleist verwendet es im „Kohlhaas" (Zolling IV, 65). Dramatisch wirksamer ist diese Stelle im Urfaust, während sie sich in der späteren Fassung, wo Frosch es nicht mehr mit dem aufsitzenden Faust, sondern mit dem viel wissenden und schlagfertigen Mephistopheles zu thun hat, auf eine scharfe Rede und Gegenrede zuspitzen mußte. Im Urfaust scheint Frosch nach den Worten Branders: „Stecks ein! Der versteht den Rummel" (= französisch roufle, die Zahl der gleichfarbigen Karten im Piquetspiel, also: il connaît sa carte, er versteht die Kniffe, D. Wb. VIII, 1481) noch einen Versuch zu wagen, aber die Stelle ist nicht ganz klar: „Bei Wurzen ist's fatal, da muß man so lang auf die Fähre manchmal warten" (77 f.). Wurzen liegt auf dem Weg von Leipzig nach Dresden, also in entgegengesetzter Richtung wie Rippach. Es scheint hier ein Lokalwitz vorzuliegen, der uns nicht mehr verständlich ist und vielleicht auf die „Retourkutsche" hinauskam. Denn daß Frosch getäftet und verlegen sich mit diesen Worten zurückziehen sollte, wird durch Fausts einsilbiges: „So!" (79), in dem doch die Pointe der Dialogwendung stecken muß, unwahrscheinlich. Wahrscheinlicher ist die Auslegung, nach der Frosch, diesmal nach der entgegengesetzten Richtung ratend, einen zweiten Versuch macht, zu erfahren, woher die Fremden kämen; dann hätte Fausts Antwort den Sinn, daß er von der ganzen Gegend nichts gesehen hat und kennt, weil ihn der Teufel eben durch Zaubermacht (später A 2065 auf dem Mantel) hergebracht hat. Dazu würde

auch Siebels folgende Rede (80 f.) passen, der sie nun mit apodiktischer Entschiedenheit, weil Faust auch nach dieser Richtung über die Umgebung nicht Bescheid weiß, für Fremde „aus dem Reiche" (80. 135) erklärt und sie, um sie „fidel" (Kluge, Studentensprache 81) zu machen, in seiner energischen Weise (81 f.) zum Trinken auffordert. Als Dank für den Trunk fordert Frosch dann im Urfaust ein Lied; in der späteren Fassung, wo auch Mephistopheles, dem stolzen und unzufriedenen Aussehen der Fremden entsprechend und um den späteren Weinzauber vorzubereiten (A 2185. 2245 f.), von dem schlechten Wein nicht genießt, fordert er die Einladung zum Singen selber heraus, indem er den Chorgesang der Bursche und die gute Akustik des Lokales rühmt (A 2197 ff.). Auch dieses zweite Sololied der Scene, das Flohlied, gehört der burlesken Tierdichtung an; die Flohologien, die seit dem sechzehnten Jahrhundert, wo Fischart die Gattung zuerst berühmt gemacht hat, in Deutschland erschienen sind, bilden eine Legion. Auch auf die Höfe war der satirische Bezug, der ja nahe lag, schon im siebzehnten Jahrhundert von dem Epigrammatiker Logau, der selber als ernster Mann an einem kleinen schlesischen Hofe unter den „Hofflöhen" litt, längst gemacht worden (Archiv IX, 116). Und für Goethe, der nach Wielands Bericht (Böttger, Zust. u. Zeitg. I, 21) auch hier auf eine Begebenheit anspielen soll, die er mit Merck erlebte, lag dieser Bezug in jenen Tagen nahe genug. Suchte er doch damals, wo sich die Fäden mit dem Weimarer Hofe anspannen, und der Vater, als freier Reichsstädter ein entschiedener Gegner aller Höfe, ihm das Sprichwort: „Lang bei Hofe, lang bei Hölle"

entgegenhielt, allenthalben nach ähnlichen Sprüchen, unter denen einige ganz nahe an das Flohlied anklingen (W. A. 28, 321): „A. Willst du die Not des Hofes schauen, da wo's dich juckt, darfst du nicht krauen. B. Wenn der Redner zum Volke spricht, da wo er kraut, da jukt's ihn nicht." Es liegt also gar keine Veranlassung vor, Goethe von einer Fabel in Schubarts Teutscher Chronik (April 1774) abhängig zu machen, in welcher der Hahn als Favorit des Sultans erscheint, vor dem sich alle bücken müssen; noch weniger natürlich läßt sich darauf eine chronologische Bestimmung des eingelegten Liedes bauen.

C. Und nun folgen die Zauberstücke der Sage. Durch Fausts (später Mephistopheles') Klage über den schlechten Wein wird der Weinzauber eingeleitet, wobei es den Burschen so kannibalisch (d. h. menschenfresserisch, tierisch) wohl wird, wie fünfhundert Säuen (179 f.). Diesen derben Ausdruck des Behagens hat der junge Goethe aber keineswegs so „bestialisch" roh empfunden (A 2297 f.), wie der Weimarer Hofmann. „Sauwohl" ist ein gar nicht schlecht gemeintes Lieblingswort des jungen Goethe für völliges Behagen; und wie sein Landsmann, der Kraftmensch Klinger, sich freut, „wenns uns recht säuwohl ist" (Rieger, Klinger I, 391), so schreibt auch Goethe an Merck (I, 84): „ist mir auch sauwohl geworden", oder ins Tagebuch (I, 4): „daß 's der Erde so sauwohl und so weh ist zugleich", oder am Züricher See (I, 1): „Ohne Wein kann's uns auf Erden nimmer wie dreihundert werden" — wobei wie an unserer Stelle wohl auch eine Reminiscenz an die Bibelstelle von den Gergesener Säuen (Matth. 8, 28 ff.) anzunehmen ist, in

die der Teufel gefahren ist. Aber die Studenten erfreuen sich nicht, wie die Gäste des Helden der Volkssage, an den Zauberkünsten Fausts; sie sind Kinder der aufgeklärten, rationalistischen Zeit, und als sie sehen, daß es nicht mit rechten Dingen zugeht, machen sie von dem Recht Gebrauch, das Zauberer für vogelfrei erklärt (Grimm, Rechtsaltertümer 785), und gehen mit den Messern auf den Zauberer los. Um sie abzuwehren (so verknüpft Goethe die separaten Geschichten der Volkssage untereinander), greift dieser zu dem Zauberstück mit den Nasen. Und nachdem sie wieder zu sich gekommen, glaubt der phantasievolle Frosch (später ist es weniger passend der nüchternere Altmayer) den Teufel auf dem Fasse hinausreiten gesehen zu haben (200, A 2329 f.); der Dichter selber scheint dazu Stellung zu nehmen, indem er die Fremden nicht mehr wie im Urfaust (196) einfach abgehen, sondern (A 2321) verschwinden läßt, so daß die scenische Vergegenwärtigung des Faßrittes ihre volle Berechtigung hat. Den Burschen ist die Angst in die Glieder gefahren; sie fürchten sich, nach Hause zu gehen. Brander schiebt den Siebel vor, der aber „kein Narr“ (204, vgl. 1262) sein will; zuletzt richten sie ihre Hoffnung auf die Ratswache (205 f.), die sie für ein Trinkgeld nach Hause bringen soll. Dieses feige Verhalten der Bursche hat Goethe später, wo sie noch dazu die Freiheit hochleben lassen, mit Recht anstößig gefunden und jetzt nicht ihren Mut (Siebel will in aller Wut dem Teufel nach A 2327 f.), sondern nur ihren Rationalismus zu Schanden werden lassen. Zwar besteht Siebel darauf: „Betrug war alles, Lug und Schein“ (A 2333); aber die anderen berufen sich da-

gegen auf ihre Erfahrungen (A 2334 f.), und sogar der nüchterne Altmayer muß in dem Schlußwort zugeben (A 2336), daß man nach dem, was sie erlebt, an Wunder glauben könnte, wie das ja Mephistopheles (A 2289) von ihnen verlangt hat: „Hier ist ein Wunder, glaubet nur!“ Endlich fühlen sie also doch, daß der Teufel ihnen nahe gewesen ist, sie am Kragen gehabt hat.

So ein kecker und gelungener Wurf diese Scene auch schon in der ersten Fassung war, so fand Goethe, als er sie für den Druck des Fragmentes redigierte, doch noch Gelegenheit zu starken Eingriffen. Vieles davon ist oben schon berührt, für den Zusammenhang war das Wichtigste, daß Faust nun ganz außer Aktion gesetzt wurde. Er grüßt nur beim Eintritt (A 2183) und spricht, als die Bestialität des Völkchens sich beim Weinzauber offenbart, einfach seine Lust zum Abfahren aus (A 2296), wodurch sein Widerwille gegen dieses ganze Treiben deutlich zum Ausdruck kommt. An der Handlung und am Dialog ist er gar nicht mehr beteiligt; er trinkt nicht mit den Studenten und die Zauberstücke macht Mephistopheles (s. oben 109). Entsprechend den inzwischen hinzugedichteten Versen: „Vor andern fühl’ ich mich so klein, ich werde stets verlegen sein“ (A 2059 f.), wird nun auch in der Auerbachscene die „wunderliche Weise“ (A 2169) und das stolze verdrießliche Aussehen (A 2178) stärker betont, während im Urfaust das „unzufriedne, böse im Gesicht“ (61) mehr auf Mephistopheles Bezug hatte. Aber auch dieser hat unter dem Einfluß der inzwischen gedichteten Hexenküche sein Aussehen verändert und kehrt seine groteske Teufelsnatur mehr als im Urfaust hervor, wo er bloß

Kavalier ist. In der Hexenküche hat die Hexe, der es am nächsten lag, zum erstenmal auf den Fuß des Mephistopheles aufmerksam gemacht (A 2490); dem widerspricht es nicht, sondern entspricht es vollkommen, wenn Siebel und dieser allein, beobachtet, daß er auf einem Fuße hinke (A 2184). Denn wenn der Teufel den Pferdefuß, den er nicht missen, d. h. ablegen darf, hinter falschen Waden verbirgt, so ist es nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich, daß er hinken wird. Noch deutlicher aber verrät sich der Teufel in den grotesken Zauberformeln und seltsamen Geberden, mit denen er die Wunder begleitet, die im Urfaust noch ganz aus innerer Kraft ohne äußeres Zauberwesen bewirkt werden. Beim Weinzauber (A 2284 ff.) ahmt Goethe sehr geschickt volkstümliche Zauberformeln und Kinderreime nach, denen auch die ersten Verse entlehnt zu sein scheinen (Loeper; Zs. f. d. U. VI, 447 f.; Archiv XIII, 240; Hruschka und Toischer 399). Es liegt im Stil dieser wunderbaren, Sinn und Unsinn verbindenden Formeln, daß Sache und Bild bunt durcheinander gemischt werden; so gleich im ersten Zauberspruch, wo der Bock, als Symbol der Fruchtbarkeit und als eine der Lieblingsgestalten des Teufels, nur vergleichsweise herangezogen ist. „So wie der Bock Hörner trägt, so trägt der Weinstock Trauben. Und wie die Reben, trotzdem aus ihnen der saftige Wein kommt, doch nur Holz sind, so ist es auch möglich, daß der Tisch, der auch aus Holz ist, Wein geben kann.“ Mephistopheles nennt das einen tiefen Blick in die Natur, und bezeichnet im Widerspruch zu dieser natürlichen Erklärung den Weinzauber dann doch wieder als ein Wunder, an

das man eben glauben müsse. Sinn und Unsinn, mit anspruchsvoller Geheimthuerei gemischt! Und während der Zauberer im Urfaust bei dem Aufschlagen der Flamme einfach die Oeffnung verstopft und „einige Worte“ (die uns wieder vorenthalten werden) spricht, worauf die „Flamme flieht“, rührt der Teufel später keine Hand mehr, sondern er besänftigt „das freundliche Element“, indem er es bespricht (A 2300). Ebenso „winkt“ der Zauberer im Urfaust auch beim Nasenzauber bloß (192/3); später bedarf der Teufel wieder eines Zauberspruches, den er „mit ernsthafter Gebärde“ spricht: das durch sein Wort bewirkte Wahnbild soll den Studenten die Sinne verrücken, so daß sie den Ort zu verändern glauben, und während sie (körperlich) hier bleiben, anderswo zu sein glauben (A 2313 ff.; „verändern“, das nur zu „Ort“, nicht zu „Sinn“ paßt, ist kühnstes Zeugma). Beide Zauberformeln beginnen wie viele volkstümliche Zauberformeln in Aussagesätzen und schließen mit Heischesätzen, die das eigentliche Zaubergebot enthalten, kräftig ab. Man sieht daraus, wie wenig berechtigt es ist, wenn moderne Darsteller, wie z. B. Mitterwurzer, aus falsch verstandenem Realismus den Teufel in der Auerbachscene schlechtweg als Kavalier spielten; das wäre nur mit dem Texte des Urfaust richtig.

Aber auch die Bursche sind von der Ueberarbeitung nicht unberührt geblieben. Wenn sie im Urfaust dem „politischen Lied“ den Rücken kehrten und sich mehr an der possierlichen Figur des Flohes, als an den Stichen auf das Hofgeschmeiß ergötzten, so scheint jetzt Brander (A 2092 ff.) bloß mehr im eigenen Namen zu reden,

wenn er das politische Lied ein garstiges nennt und sich bei dem Flohlied (A 2219 und 2243) nur an der Tierdichtung ergötzt. Die anderen haben (A 2241 ff.) den symbolischen Sinn sogleich erfaßt, und sogar der bedächtige Altmayer ruft begeistert aus: „Es lebe die Freiheit! Es lebe der Wein!“ (A 2244). Und wie Mephistopheles darauf ironisch eingeht (A 2245), so unterläßt er es auch später nicht, den Faust, als der Wein die Geister entfesselt, darauf aufmerksam zu machen (A 2295): „Das Volk ist frei, seht an, wie wohl's ihm geht!“ Wehen hier schon die Lüfte der Revolutionszeit herüber, welche das „leidige Lied“ auch dem Widerwilligsten in die Ohren trieben, so haben andere Aenderungen wieder bloß technische Gründe. Von der gleichmäßigeren Verteilung der Rollen war schon die Rede. Siebel ist zurückhaltender geworden, Altmayer tritt mehr hervor, und durchgehends zeigt sich das Bestreben des Dichters, mehr Lebendigkeit und Bewegung in die Gruppen zu bringen, viele durcheinander reden zu lassen und womöglich alle an den einzelnen scenischen Vorgängen Anteil nehmen zu lassen, wie z. B. nach dem Flohlied (A 2241 ff.) alle hintereinander ihre Freude zum Ausdruck bringen; jetzt erst hat die Scene den Charakter einer großen Ensemblescene erhalten. Am notwendigsten war die Nachhilfe von dieser Seite in dem letzten Teil (C), bei den Zauberstücken. Denn dieser Teil war im Urfaust ganz in scenischer Aktion gegeben, die sich rasch abspielte und zu welcher der Text eine bloß skizzierte Unterlage abgab; es läßt sich nicht verkennen, daß die breit angelegte und eingeleitete Scene in einen spitzen und dünnen Schwanz auslief. Hier hat es nun

Goethe meisterhaft verstanden, die Handlung auch in Worte umzusetzen und durch begleitende oder illustrierende Reden zu vergegenwärtigen. Verloren gegangen ist dabei nur ein kleiner, aber hübscher Nebenzug: denn wenn mit der Goethen in diesem Punkt eigenen Gewissenhaftigkeit dafür gesorgt wurde, woher Mephistopheles den Bohrer nimmt (144 f. = A 2259 f.), dann war doch auch die vortreffliche Motivierung nicht zu entbehren (152, dagegen A 2266), daß ein Kerzenstümpfchen das nötige Wachs liefert. Ein geschickter Regisseur kann diesen Zug sehr glücklich verwenden, indem er einen der Bursche die Kerze auslöschen und abbrechen läßt; daß dann nur mehr an dem Tisch, wo Faust sitzt, ein Licht brennt, kommt später auch der Wirkung der höllischen Flammen zu statten.

Auch die äußere Form hat Goethe durchwegs überarbeitet. Im Urfaust beginnt sie in Versen (445 bis 452), aber schon nach den einleitenden Worten greift der Dichter zur Prosa, auf den Vers kommt er nicht mehr zurück (von den eingelegten Gesängen selbstverständlich abgesehen). Um eine Mischung von Vers und Prosa, wie sie bei Shakespeare vorkommt, ist es ihm also nicht zu thun gewesen, sondern die Scene liegt uns in der Abschrift der Göchhausen so vor, wie sie Goethe zuerst hingeworfen hat; denn bei jeder eigenen Abschrift würde er die ungleiche Form durch Auflösung der wenigen Verse in Prosa leicht ausgeglichen haben. In dem Fragment, das nur versifizierte Scenen enthält, wurde nach Goethes italienischen Kunstanschauungen der Vers durchgeführt. Und nicht geringer ist die sprachliche Ueberarbeitung anzuschlagen. Verrät sich hier mit-

unter der klassische Goethe, der nach dem Maßvollen strebt, wenn die rüden Bursche wenigstens in den Eingangsworten anstatt zu „saufen" (445) nur „trinken" (A 2073) dürfen, oder wenn Mephistopheles den Siebel, den Faust ein „Mastschwein" geschimpft hatte, nun nur mehr ein „altes Weinfaß" (A 2308) nennt, so sind an anderen Stellen (15 = A 2108 ff.; 77 f.) unverständliche Wendungen oder Anspielungen ersetzt oder ganz fallen gelassen worden. Das Bedürfnis leichterer Verständlichkeit und größerer Deutlichkeit hat zur Ausbreitung und oft zur Umschreibung geführt: wenn Brander im Urfaust (53) die Ausdeutung der geschwollnen Ratte auf Siebel im lapidaren Burschenstil mit den zwei Worten besorgte: „Selbst Ratte!", so muß jetzt (A 2154 ff.) der bedächtigere Altmayer den Vergleich durchführen; oder wenn Frosch sein Erstaunen darüber, daß der Zauberer ihm die Wahl des Weines freigibt, mit einem ungläubigen und überlegenen „He!" (147) ausdrückte, so muß er jetzt erstaunt fragen: „Wie meint ihr das? Habt ihr so mancherlei?" (A 2261). Alle die Worte endlich, denen Flügel gewachsen sind, finden wir erst in dieser Scene: das Wort vom „Klein Paris" (A 2172), vom Teufel, der das Volk am Kragen hat (A 2181), vom echten deutschen Mann, der keinen Franzen leiden mag (A 2272 f.) u. s. w. Alles in allem: die Fassung im Urfaust ist eine Skizze, die erst im Fragment Fülle und Abrundung erhalten hat.

## 4. Landstraße.

Diese im ersten Entwurf vorliegende, von der Göchhausen (wie wir hier nachprüfen können) buchstabengetreu abgeschriebene und zuerst von Moritz, der sie in Italien kennen lernte, mitgeteilte Scene bietet Schwierigkeiten.

Ihr sagenhafter Kern ist unverkennbar. Faust und Mephistopheles gehen am Kreuz vorüber; Mephisto beeilt sich und schlägt die Augen nieder, und Faust stellt ihn deshalb zur Rede; Mephistopheles antwortet travestierend im Ton eines modernen Aufklärers: er wisse ja, es sei ein „Vorurteil" (455), allein es sei ihm einmal zuwider. In den Volksliedern, wo Faust überhaupt den Teufel tyrannisiert, zwingt er ihn, auch dem Heiligen zu begegnen: Mephistopheles soll ihn nach Jerusalem bringen, wo „Christus an dem Kreuzesstamme hänget ohne Unterlaß". Der Teufel soll ihm den Gekreuzigten malen und auch den Namen darunter setzen; aber das kann er nicht, lieber will er dem Faust seine Verschreibung zurückgeben. Diesen letzten Zug, das Malen des Kreuzes, haben auch fünf Puppenspiele aus dem katholischen Südosten Deutschlands festgehalten. Auch in der fertigen Dichtung hält ja Faust dem in dem Pudel steckenden Teufel das Zeichen des Kreuzes und den Namen des freventlich Durchstochenen entgegen, worauf der Hund sofort mit borstigen Haaren aufschwillt und der Teufel sich enthüllt (A 1298—1309).

Deutlich ist auch, daß hier eine Station auf den weiten Reisen, die Faust in Begleitung des Teufels

macht, in einem ähnlichen Momentbild, wie später in „Nacht. Offen Feld" (1436) festgehalten ist. Und auch der Grund, warum Goethe die Scene hierher gestellt hat, ist nicht schwer zu finden. Faust ist, trotzdem er in „Auerbachs Keller" wenig Weltläufigkeit bewiesen hat, in den folgenden Scenen plötzlich sehr gewandt geworden: er redet (497) wie ein Franzos, er ist (873. 927) viel gereist und galant. Es lag nahe, diese Reisen, wenigstens durch eine flüchtige Momentaufnahme, zu illustrieren; unsere Scene also sollte die Perspektive eröffnen auf das, was vorausgesetzt, aber nicht dargestellt wurde: die Reisen des Faust. Als später die Scene in der Hexenküche die Umwandlung Fausts in den Weltmann besser motivierte, konnte die Scene getrost wegfallen. Vielleicht hat sie Goethe für die Bühnenbearbeitung 1812 wieder hervorgezogen (W. A. XIV, 315, 34, wo das „NB. kleine Teufel" natürlich zu Z. 25 gehört und die Musik zu „Das sind die Kleinen von den Meinen" andeutet) und dort vor Auerbachs Keller verwenden wollen.

Stutzig aber macht uns die ausführliche scenische Angabe: „Rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauerhüttgen." Wozu diese genaue Bestimmung der Dekoration, wenn die Scene mit den vier Versen unter dem Kreuze fertig war? Wozu die Kontrastierung von Schloß und Hütte, wenn nichts darauf ankam? Das scheint doch auf Weiteres zu deuten. Nur einmal spielt der Gegensatz von Palast und Hütte in der fertigen Dichtung eine Rolle: in dem Schicksal von Philemon und Baukis im zweiten Teil! Von diesem Motiv hat Goethe 1831 zu Eckermann geäußert, daß

es über dreißig Jahre alt sei (Pniower 263 f.) und daß es mit den antiken Personen gar nichts zu thun habe: „Mein Philemon und Baukis hat mit jenem berühmten Paare des Altertums und der sich daran knüpfenden Sage nichts zu thun. Ich gab meinem Paare bloß jene Namen, um die Charaktere dadurch zu heben. Es sind ähnliche Personen und ähnliche Verhältnisse, und da wirken denn die ähnlichen Namen durchaus günstig.“ Mit anderen Worten: das Motiv war da, ehe Goethes „Faust“ das antike Kostüm angezogen hat; darum sind auch alle Belegstellen überflüssig, die Goethes Interesse für das antike Patriarchenpaar bezeugen. Sehr wohl möglich ist es aber, daß Goethe in der Zeit, in der Bürger und die Göttinger Dichter die Willkür großer Herren gegenüber den kleinen an den Pranger zu stellen liebten, ein ähnliches Motiv im Gedanken auch mit seinem Faust verbunden hat. Daß es damals schon, vor der französischen Revolution und den ersten Anzeichen der sozialen Ideen, nicht allzuweit abgelegen war, das beweist ein Drama von Mercier: Le Juge, das ich bloß aus einem Druck von 1776 (Théâtre complet, Amsterdam, 2. Band) kenne. Es führt einen alten, fast siebzigjährigen Grafen vor, der ein leidenschaftlicher Bauherr ist und sich in seiner Liebhaberei, ganz nach seiner Phantasie zu bauen, durch die Hütte eines benachbarten Bauern gehindert sieht. Der kleine Winkel gestattet den schönsten Ausbau und die herrlichste Aussicht für sein Schloß; er ist die Krone seiner wunderbaren Projekte, ihn muß er haben. Sein Verwalter, um ihm gefällig zu sein, macht kurzen Prozeß, geht, während die Leute auf dem Felde arbeiten, mit einer Schaar von Hand-

werkern hinüber und läßt die Hütte niederreißen. Aber der Bauer, der ebenso alt ist wie der Graf, läßt sich sein Eigentum nicht so einfach nehmen; er wendet sich an den Richter und wird klagbar. Vergebens bietet ihm der Graf Geld, mehr Geld an; der Bauer besteht auf dem Erbe seiner Väter, das er wiederum seinen Kindern ungeschmälert hinterlassen will. Der Graf wird fast krank aus Leidenschaft, die Ruhe seiner letzten Tage hängt von der elenden Hütte ab; der Bauer bleibt standhaft und fest: in der Hütte, wo er geboren ist und mit seiner Alten (die auch auftritt) gelebt hat, will auch er sterben. Das Stück, ein warmes Plaidoyer für die Unabhängigkeit des Richterstandes und eine beachtenswerte Stimme über den Gegensatz von hoch und niedrig im vorrevolutionären Frankreich, schlägt nun andere Bahnen ein. Es ist 1780 auch in einer deutschen Uebersetzung erschienen (Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1780, S. 136 f.); gewiß hat Goethe es gekannt. Aber schwerlich hätte er, wenn wirklich das Philemonmotiv in der Dekoration angedeutet sein sollte, die Scene für die Stelle in Aussicht genommen, wo sie jetzt, zur Andeutung der Weltreisen des Faust, steht. Und so muß ich auch die Parallele selbst anderen überlassen, die mit solchen Dingen, wie der Kunstausdruck lautet, mehr „anzufangen" wissen.

---

Haben wir es bis jetzt im Urfaust mit losen Scenen zu thun gehabt, so bilden die folgenden Scenen ein zusammenhängendes Ganze, wo ein Glied in das andere

greift: die Gretchentragödie. Indem Goethe von der Satire zum Pathos übergeht, spiegelt der Faust nur den allgemeinen Entwickelungsgang seiner Dichtung in den entscheidenden Jahren 1773 bis 1775 wieder, wo die Pasquille und Farcen von Werther, Clavigo und Stella abgelöst werden. Schon dieser Parallelismus kann uns davor bewahren, einerseits die Faustdichtung entgegen den äußeren Zeugnissen zu weit hinaufzurücken, andererseits die chronologische Entstehung der Scenen, von denen nach den äußeren Zeugnissen nur Auerbachs Keller später anzusetzen ist (s. oben 5 ff.), mit ihrer Aufeinanderfolge im Urfaust grundlos in Widerspruch zu setzen.

## 5. Straße.

Die Scene spielt nachmittags; denn noch am selben Tag (518. 524. 529/30. 531) führt Mephistopheles den Faust in Gretchens Zimmer, wo er am „Abend" eintritt. Gretchen kommt von der Beichte (473 ff.) aus dem Dome (1016), der nicht weit von ihrem Hause gedacht ist (1398). Die Begegnung ist eine zufällige; Faust sieht Gretchen zum erstenmal, und der Urfaust scheint noch nicht vorauszusetzen, daß der Teufel ihm das Mädchen zuführe. Faust verliebt sich also aus freien Stücken, und Mephistopheles sucht seine Leidenschaft für seine Zwecke auszunutzen. Anders sieht die Sache freilich später aus, wo Faust den Hexentrank genommen hat. Da konnte ihn Goethe nicht mehr sagen lassen (462): „Die (Gretchen) hat was in mir angezündt"; denn jetzt

war es der Hexentrank, der das Liebesfeuer in ihm entzündet hat (A 2597 f. 2603 f.).

Die Begegnung der Liebenden auf dem Kirchgange ist zwar in der Liebespoesie aller Zeiten zu finden: im Volkslied wie bei Petrarka, in Lessings Emilia Galotti wie in Schillers Kabale und Liebe. Hier aber hat sie doch eine prägnantere Bedeutung; absichtlich ist die Frömmigkeit, der Seelenfrieden der erste Zug, den uns der Dichter an Gretchen vor Augen führt. Fausts Anrede enthält eine dreifache Keckheit: er nennt sie Fräulein, schön und bietet ihr dreist seinen Arm an. Die Schmeichelei, die darin liegt, daß er das Bürgermädchen, dem nur der Name „Jungfer" (872) zukam, mit „Fräulein" anredet, empfinden wir heute nicht mehr so stark, als die Leser im vorigen Jahrhundert, welches nur dem Edelfräulein diese Anrede zugestand, bis auch hier die französische Revolution die Schranken lockerte (Bernays, Kleine Schriften II, 367 A); Marthe weiß sich später vor lauter Freude kaum zu fassen, als sie aus Mephistopheles' rücksichtsvoller Entfernung zu ersehen glaubt, daß der Herr ihr Gretchen für ein Fräulein halte (760). Gretchen antwortet nach der ersten Bestürzung (1015) schlagfertig und schnippisch (464) der Reihe nach auf alle drei Keckheiten. Das ist kein einfältiges Bürgermädchen, sondern eine, die sich zu helfen weiß: das ist unser zweiter Eindruck. Ihre äußere Erscheinung und ihr „sitt- und tugendreiches" Wesen, das Faust aus ihrem „Benehmen", auf das sie selber so viel Acht hat (1019 f.), erkannt haben muß, lernen wir aus dem Monologe Fausts kennen (461 ff.). Faust aber ist keineswegs verblüfft, sondern in wilder Leidenschaft verlangt

er von dem Teufel, der Gretchen bei der Beichte behorcht hat (473 ff.), wie er auch sonst das Spionieren liebt (538; 1213; A 1581 f. 2677), daß er ihm „die Dirne“ (471) schaffe, die er noch in derselben Nacht in seinen Armen halten will (489); und er getraute sich wohl, das Mädchen in der Hälfte der Zeit, die der Teufel für nötig hält, zu verführen, wenn er dazu ungestörte Gelegenheit hätte (494). Der unweltläufige Faust aus Auerbachs Keller erscheint plötzlich in einen Lebemann verwandelt und redet wie der Leipziger Goethe in Behrischens Schule (oben S. 24). Mephistopheles vergleicht ihn deshalb zuerst mit Hans Liederlich (480, Hempel III, 402; solche Personifikationen von Eigenschaften und Eigenschaftswörtern, wie Heinz Widerporst oder Hans Unfleiß, sind bei Hans Sachs beliebt), der auch jedes Mädchen (= Blume 481) für sich begehrte und sich einbildete, daß jede Ehre (bei den Männern) und jede Gunst (bei den Frauen) für ihn zu haben wäre (483 „pflücken“ ist Zeugma zu „Blume“). Dann nennt er ihn einen Franzosen (497); etwa wie Hamann (I, 432 f.) schreibt: „er liebt das menschliche Geschlecht, wie der Franzmann das Frauenzimmer“, oder wie der freche Buhle in Goethes Ballade „erst aus Frankreich“ gekommen ist.

Der siedenden Leidenschaft Fausts setzt Mephistopheles teuflische Kälte gegenüber. Er will Faust durch Ausflüchte und durch Hinausschieben nur noch mehr reizen. Das sagt er zuletzt gerade heraus (499 ff.). Zuerst aber schützt er ein „Gesetz“ (486, vgl. A 1410. 1531. 2377) vor, als ob der Teufel, der nach Fausts Worten über alle mannbaren Mädchen Gewalt hat (479), bei den

sündenreinen machtlos sei. Und als Faust ihm den „Hans Liederlich“ mit einem ähnlichen, für umständliche gelehrte Herren im vorigen Jahrhundert viel gebrauchten Spottnamen „Magister Lobesan“ (Canitz 217; Wustmann, Leipzig 202; Preußische Jahrbücher 70, 558; Lessings Briefe II, 345. Gleim 5, 180) heimzahlt, will er ihn wenigstens hinausziehen und verlangt eine Frist von vierzehn Tagen (492 f.). Endlich läßt er sich herbei, Faust in Gretchens Zimmer zu führen, wobei er aber doch seinen Zweck erreicht; denn er hofft nur Fausts Lüsternheit zu reizen, das Mädchen selber soll er noch nicht zu sehen kriegen. Und während er sich anstellt, als ob er „keinen Augenblick verlieren“ wollte (517), findet er gleich darauf, als Faust hin will, daß es noch zu früh sei (524).

Faust gibt ihm beim Abgehen den Auftrag, ein Geschenk für Gretchen zu besorgen (525). Mephistopheles, ganz als der geizige Teufel der Volkssage, ärgert sich über die Großthuerei (526 ff.): wenn Luzifer noch mehr solche Prinzen hätte, meint er, die würden ihm schon was durchbringen, so daß am Ende der Teufel selber eine Pfändungskommission ins Haus bekäme, d. h. bankerott würde. . . . Diese Verse scheinen die Voraussetzung zu machen, daß Luzifer der Obere ist, in dessen Auftrag Mephistopheles für Faust zu sorgen hat, was ihm teuer genug zu stehen kommt. Wie wir noch sehen werden, stimmt diese Voraussetzung ganz mit der Sage, besonders mit Pfitzers Volksbuch (Keller 13. 168. 512), überein. Aber auch die Bibel (Jesaias 14, 12 f.), welche den gefallenen Engel Luzifer zum Ahnherrn der bösen Geister und zum Höllenfürsten macht, bot einen

Anknüpfungspunkt; bloße biblische Reminiscenz ist es, wenn sich Mephistopheles im zweiten Teil (11770) aus Luzifers Geschlecht nennt. Die Frage, ob wir es hier mit einer bloßen Anspielung auf die Bibel und die Volkssage, oder mit einem bedeutsamen Fingerzeig auf die der Goethischen Dichtung zu Grunde liegende Dämonologie zu thun haben, soll vorderhand offen bleiben; nur das kritische Material sei hier bereit gelegt. Der Dichter des Faust liebt es in dieser wie in den späteren Perioden der Dichtung, die Scenen mit kurzen Epilogen zu schließen, in denen die zurückbleibende Person ihr Urteil über die abgegangene knapp zusammenfaßt (245 ff.; 443 ff.; 526 ff.; 716 ff.; 1060 ff.; 1268 ff.; 1434 f.; A 350 ff.; 1174 ff.; 2063 f.; 3372 f.). Fast ein Dutzend Scenen schließen auf diese Weise; diese Epiloge gehören zum Stil des Drama, die meisten sind dem Mephistopheles in den Mund gelegt. Auch der unsrige darf also von vorn herein keine größere Bedeutung in Anspruch nehmen, als wenn sich der Teufel in dem Epilog nach der Schülerscene gleichfalls mit einer biblischen Reminiscenz auf seine Muhme, die Schlange (443; A 335) beruft, ohne daß wir ihn auch hier, wie wir noch sehen werden, beim Wort nehmen dürften. Daß Goethe unserem Epilog keine weitere Bedeutung beigemessen hat, ergibt sich schon aus der Leichtigkeit, mit der er ihn fallen gelassen hat. Ich glaube nicht, daß der Faustdichter den „Fürstensohn", an dem er auch im „Ewigen Juden" (W. A. 38, 453) seine Freude hat, höfischen Rücksichten zum Opfer gebracht hat, denn es liegt ja nichts Verfängliches darin, wenn ein Fürstensohn thut, was Faust nicht thun kann (vgl.

Einsiedel bei Keil, Tagebuch 32). Auch wenn Goethe den Teufel später (588; vgl. A 4105) sagen ließ, daß er mit diesem Schmuck wohl eine Fürstin gewinnen wollte, hat er kaum befürchten müssen, am weimarischen Hofe Anstoß zu erregen; er hat diese Stelle nur geändert, weil man zur Zeit der Veröffentlichung (1790) eine Anspielung auf die Halsbandgeschichte darin gesehen hätte. Wäre die Rücksicht auf den Hof das Maßgebende gewesen, so wären die alten Lesarten schon im Urfaust abgeschafft worden. Der Grund der Aenderung muß also anderswo liegen. Goethe fand in dem Hinweis auf Luzifer offenbar eine Andeutung und Voraussetzung, die ihm überflüssig und entbehrlich schien, auf die er keinen Wert legte, weil sie den Leser bloß irreführen konnte. Er fand hier Erwartungen rege gemacht, die nur im Volksbuch und, wie wir sehen werden, auch dort nicht ganz erfüllt wurden. Und so hat er den für seinen „Faust" ganz bedeutungslosen Zug durch ein paar gleichgültige Verse ersetzt, in denen lediglich der in die Tiefen der Erde dringende Scharfblick und die Spionierlust (oben S. 134) des Teufels zum Ausdruck kommen (A 2674 ff.).

## 6. Abend.

Die Scene spielt am Abend desselben Tages (518), in einem „kleinen zierlichen Zimmer" (529/30) in Gretchens Hause. Gretchen, die uns der Dichter immer mit beschäftigten Händen vorführt, flicht ihre Zöpfe und bindet sie, vor dem Schlafengehen, auf. Ihr kurzer

Monolog (530 ff.) ist das Gegenstück zu dem Monolog Fausts (461 ff.). Wie dieser den Eindruck schildert, den Gretchen auf Faust gemacht hat, so erfahren wir jetzt umgekehrt, welchen Eindruck die Begegnung mit Faust bei ihr hinterlassen hat. Und ihre Neugierde, wer er gewesen sein möge (530 f.), der gute Eindruck, den sein Aussehen auf sie gemacht hat (532), und ihr mildes, fast entschuldigendes Urteil über seine Keckheit (die „edlen“ Herren sind eben alle so 535) lassen uns keinen Zweifel darüber, daß sich in ihr, wie sie das Faust später selber eingesteht (1023 ff.), etwas zu seinen Gunsten zu regen beginnt. Sie geht ab, zur Nachbarin (520), etwa um ihr vor dem Schlafengehen noch gute Nacht zu sagen; Mephistopheles, der entweder ihre Gewohnheiten kennt oder es voraussieht (wir bleiben wieder im Ungewissen), benützt ihre Abwesenheit, um Faust nach seinem Versprechen in ihr Zimmer zu führen. Faust schickt ihn sofort von seiner Seite, wie ihm Mephistos Gegenwart immer verhaßt ist, wo sich edlere Gefühle in ihm regen (537). Der Teufel entfernt sich, indem er die Reinlichkeit des Mädchens lobt, die ihm nicht entgeht (538); es ist ein wider Willen gespendetes, und darum um so wertvolleres Lob, denn der Teufel haßt die Reinlichkeit und verbietet in der Sage sogar dem Helden, sich zu waschen.

Und denselben Eindruck macht das Milieu in dem schön gegliederten, sich der Strophenform nähernden Monolog natürlich um so mehr auch auf Faust (I = 539 bis 546), der sofort beim Betreten des Zimmers verstummt ist (536/7) und nicht mehr in dem Ton des Hans Liederlich redet. Seine „Liebespein“ (541, vgl.

515) greift in fast feierlicher Stimmung zu den gehobensten Ausdrücken, wie „Heiligtum“ (540) und „Seligkeit“ (546). Aus der Armut und den engsten Grenzen (546) spricht ihm ein reiches inneres Leben (Fülle 545) entgegen. Indem er sich (II = 547—561) sinnend in den Armstuhl am Bett wirft und den leeren Hausrat mit Gestalten aus ihrer Sphäre bevölkert, wird ihm ihr ganzes Leben, ihre Existenz, ihre kleine Welt deutlich (1420 f.); und er fühlt den Geist, den er eben an ihr gerühmt hat (544 f.), also den Geist der Ordnung, den sie der Unterweisung der Mutter verdankt (556; 936; 965 f.), der aber nicht leerer Gewohnheit, sondern dem vollen Herzen entspringt (545, 555), nun auch auf sich selbst übergehen und eine beruhigende Wirkung ausüben. Wenn der Dichter seinen Helden dann (III = 561—580) auch einen Bettvorhang aufheben läßt, wo Gretchen (nicht allein, sondern mit ihrer Mutter 1197) schläft, behandelt er in keuschester Weise ein Motiv, das nicht bloß die galanten und anakreontischen Dichter, sondern auch Rousseau, den Dichter der Nouvelle Heloïse, gereizt hatte. Kein unlauterer Gedanke kommt Faust, der kurz zuvor die „Dirne“ (471. 489 f.) noch für diese Nacht verlangt hatte — jetzt ist sie ihm ein Engel (564), dem er den Beinamen des Sohnes Gottes, des „eingeborenen“ (564), also des einzigen beilegt. Einen „leichten“ Traum (das sind die glücklichen Träume immer) der Natur nennt er sie (563 f.); und nicht wie die galanten und anakreontischen Liebhaber an der Vorstellung der hier verborgenen Reize weidet er sich, sondern in Gedanken verfolgt er, wie sich das Kind allmählich und unbewußt zum „Götter-

bild" entwickelt hat (565—8), wobei sich Goethe zur Bezeichnung der natürlichen, durch keinen Eingriff des Bewußtseins beirrten Entwickelung desselben Ausdruckes bedient (Weben 567), den er sonst nur von der unabsichtlichen, willenlosen, zu ihrer Natur gehörigen und darum dem mechanischen Webstuhl vergleichbaren Bewegung der Geister gebraucht.... Und nun kommt Faust auch der Gegensatz zwischen dem, was er hier empfindet, und dem, was ihn hergeführt hat, zum Bewußtsein. Noch ehe er Gretchen kennen gelernt hat, meldet sich die erste Regung des Gewissens; die Unbefriedigung kommt zum Wort, noch vor der Befriedigung, dem Glück. Es ist alles anders gekommen, als Faust gemeint und Mephistopheles gewünscht hat. Gerade das „Brimborium", von dem sich der Teufel in seiner Weise eine Verstärkung des Reizes erhofft hat (499 ff.), hat auf Faust die entgegengesetzte Wirkung gemacht und zur Vertiefung und Veredlung seiner Leidenschaft geführt. Und wenn er es früher nicht erwarten konnte, sie zu sehen und zu haben (519), so fürchtet er sich jetzt, ihr zu begegnen, um ihr nicht reuig zu Füßen zu sinken. Wenn er sich dabei als „großen Hans" bezeichnet (579), so nennt er natürlich nicht seinen Taufnamen, der Heinrich ist. Der schon Luther geläufige Schimpfname stammt aus einer Zeit, wo man es noch nicht wie heute für genial hielt, sich mit den Kose- und Kindernamen Willy, Hansi u. dgl. zu nennen. Bei unseren Großvätern hieß der Bube Hans, der Mann Johann; ein „großer Hans" war also einer, der ein Mann sein will und doch in den Kinderschuhen stecken geblieben ist. So gebraucht das Schimpfwort auch

Mephistopheles (S. 81, Z. 29) gegenüber Faust, als dieser nach der Meinung des Teufels mit seinem Witz am Ende ist; so findet man es im achtzehnten Jahrhundert (Euphorion IV, 555) und noch bei Chamisso (Fortunat S. 38, Z. 13) für einen, der groß anfängt und dann klein beigeben muß.

Mephistopheles, der Gretchen die Straße heraufkommen sieht (581), trifft Faust im Begriff zu fliehen und erfaßt sofort den Ernst der Lage. Er hat auf Fausts Bestellung hin (525) ein Schmuckkästchen (583. 634/35) mitgebracht, das er anderswo gestohlen hat (584; das scheint die unklare Stelle zu bedeuten, die sich freilich mit dem Monolog A 2675 ff.: „Ich kenne manchen schönen Platz und manchen alt vergrabenen Schatz" ebensowenig verträgt, als mit der Faustsage, wo Mephistopheles auf Fausts Frage, woher er seine Zaubergaben nehme, beharrlich die Antwort verweigert). Da Faust unschlüssig dasteht, redet Mephistopheles, während er gleichzeitig eigenmächtig handelnd das Kästchen in den verschlossenen (636), sich ihm also von selbst öffnenden Schrein stellt, mit allen Mitteln auf Faust ein. Das ganze Aufgebot seiner Rednerei zeigt, für wie gefährlich er die Situation hält. Er, der geizige Teufel, der sich vorher (526 ff.) und gleich darauf wieder (716 ff.) über Fausts Verschwendung ärgert, stellt sich so an, als ob er den Grund von Fausts Zögern nur im Geiz finden könne; er klagt, welche verzweifelte Mühe (596, wo der Punkt zu tilgen oder noch besser durch Gedankenstriche zu ersetzen ist) er sich gegeben habe, ihm das Kind geneigt zu machen, und er reißt ihn endlich gewaltsam mit sich fort. So ist der erste Schritt

zur Verführung vom Teufel gethan worden; Faust hat ihn nur geschehen lassen.

Gretchen muß von einer anderen Seite ins Haus getreten sein; sie erscheint aus dem Nebenzimmer „mit einer Lampe“ (604/5), um sich schlafen zu legen. Wie auch sonst später fühlt sie sogleich die Nähe des Bösen; die prophetische Seele hat der „ahnungsvolle Engel“ (1186) mit Shakespeares Hamlet gemein. Es ist ein Meisterzug Goethes, daß Gretchen in derselben Atmosphäre, in der Faust eben (573—576) sich von Zauberduft umgeben fühlte, in der er seine frömmsten Gedanken dem „Druck der Luft“ zuschrieb, vor Schwüle und Dumpfigkeit nicht atmen kann und einen Schauer über den Leib laufen fühlt (606—610). Sie fürchtet sich und wünscht, daß die Mutter nach Hause käme (608). In ihrer Angst sucht sie während des Ausziehens Zerstreuung bei einem Liede, wie Desdemona vor dem Schlafengehen ihren Kummer in ein schwermutvolles Lied ausgießt. Das Lied, das Gretchen singt, charakterisiert sie: es ist die Ballade vom König in Thule, das Lied von der ewigen Liebe und der Treue bis über das Grab hinaus. Goethe hat die Ballade hier in einer Fassung mitgeteilt, die zwischen dem ersten Druck in Seckendorffs Liedern (1782) und dem Faustfragment (1790) die Mitte hält, in den ersten Strophen näher zu dem einen, in den letzten näher zu dem andern stimmt. Für die Kritik des Faust ist die Ueberlieferung dieser selbständigen Einlage natürlich ganz bedeutungslos. So wie Goethe noch in späten Jahren dreimal Stellen aus Faust nach dem Wortlaut des Urfaust citiert hat, so beweist auch der Text dieses Liedes nicht,

daß der Urfaust nach 1782 niedergeschrieben ist. Denn Goethe kann sehr leicht eine verbesserte Form des Liedes in die aus losen Blättern bestehende Urhandschrift eingelegt haben; er kann auch umgekehrt dem ihm befreundeten Herausgeber ein älteres Manuskript geschenkt oder eine ältere Fassung aus dem Gedächtnis citiert haben.

Als Gretchen den Schrein öffnet, um ihre Kleider (634/5. A 2782/3) einzuräumen, stößt sie auf das Schmuckkästchen, und wir erfahren, welche Wirkung es auf sie macht. Dabei treten leise weibliche Schwächen hervor, die ihren Charakter erst voll abrunden. Zuerst eine unschuldige Neugier: sie hält es zunächst für ein Pfand, auf das ihre Mutter Geld ausgeliehen habe, aber sie muß doch sehen (636 ff.), was darin ist. Dann ihre harmlose Eitelkeit und Putzsucht (646 f.): sie probiert das Geschmeide sogleich vor dem Spiegel. Und dann doch auch das heimliche Verlangen, beachtet und begehrt zu sein (649 ff.), das ihr einen leisen, nicht zu schweren Seufzer über die Armut erpreßt, die sich nicht mit Gold schmücken kann und darum auch nicht begehrt wird.

Hat dieses: „Ach wir Armen!“ (656) wirkliche Berechtigung? Dem Geliebten erzählt Gretchen später über ihre häuslichen Verhältnisse, daß ihr Vater ein hübsches Vermögen hinterlassen habe, ein Häuschen (in der Stadt) und ein Gärtchen vor der Stadt, so daß sie sich gerade nicht so sehr einzuschränken hätten und sich weit eher als andere regen könnten (967—970). Das ist kein Widerspruch, denn man kann mehr haben, als man braucht, ohne deshalb Gold und Geschmeide zu besitzen. Die alte Marthe gibt (745 ff.) deutlich genug zu ver-

stehen, daß es nicht auffallen würde, wenn Gretchen, deren Mutter doch auch Geld ausborgen kann, sich nach und nach, stückweise, ein Geschmeide anschaffen würde. Und auch, daß sich Gretchen gegenüber dem Teufel (761—763) ein „armes" junges Blut (vgl. A 872) nennt, das keinen Schmuck und kein Geschmeide besitze, bietet keinen Anstoß; sie stellt sich dort (760) wie in unserem Monologe (644) einem Edelfräulein gegenüber, für das sie Mephistopheles zu halten scheint. Aber in unlösbarem Widerspruch steht die Klage Gretchens, daß sie sich mit dem Schmuck, weil es Aufsehen machen würde, weder auf der Gasse noch in der Kirche sehen lassen dürfe (739), mit dem späteren Fluch Valentins (A 3756), der seiner tief gesunkenen Schwester verbietet: „Sollst keine goldne Kette mehr tragen!", was zur Voraussetzung hat, daß sie früher eine goldne Kette getragen hat. Auch mit der Annahme, daß es sich um eine Ehrenkette handeln könnte, würde man die Stelle nicht retten; denn ganz abgesehen davon, daß solche Ehrenketten bei Mädchen nirgends üblich sind, wissen wir noch bestimmt, daß nach der Frankfurter Polizeiordnung den „gemeinen armen Dirnen und sust offentlichen Buhlerinnen" das Tragen goldner Ketten und das Stuhlstehen in der Kirche verboten war (Jahrbuch XI, 171. XIII, 242).

## 7. Allee.

Das Geschenk hat seinen Zweck verfehlt. Die Mutter hat es zu Gesicht bekommen, sofort Böses geahnt und beschlossen, es der Kirche zu opfern; der Beichtvater

(685, vgl. 473. 736), den sie darum kommen ließ, hat es natürlich sehr gern und mit einer salbungsvollen Rede angenommen.

Alles das erfahren wir aus der keineswegs objektiven Erzählung des maßlos erzürnten Teufels, der sich einige Tage später (705) in einer „Allee“ (655/6, später auf einem Spaziergang A 2805) mit Faust offenbar ein Stelldichein gegeben hat. Zum Ausdruck seiner Wut greift er nach den seltsamsten Bildern und Wendungen: selbst ein Engel, meint er an einer später mit Recht gestrichenen, in den Mund des Teufels doch nicht passenden Stelle (667 f.) würde darüber zu einem streitsüchtigen, zornigen Marktweibe werden! Der Teufel parodiert sich selber, wenn er, vergebens nach einem stärkeren Fluche suchend, bei aller verschmähten Liebe, bei dem Feuer als seinem höllischen Element (657 f. A 1377. 2300) flucht und sich nach dem Sprichwort gleich dem Teufel übergeben möchte, wenn er nur selber kein Teufel wäre. Dieser letzte Fluch war Goethen selber sehr geläufig (A 1866. 6238; Xenien 272; Hempel XXIV, 462; Briefe an die Stein, I², 71; vgl. Keil, Tagebuch 26), und auch sonst verrät sich in unserer Scene seine Redeweise wiederholt: „petzen“ oder „pfetzen“ (659, vgl. Augustin 86; Klinger, Theater IV, 254) und das ziemlich gleichbedeutende spätere „kneipen“ (A 2807; Rieger, Klinger I, 372) sind auch seinem Landsmann Klinger geläufige Ausdrücke für „stacheln“, „ärgern“.

In dieser Scene wird Gretchen zum erstenmal mit Namen genannt: der Teufel, der ihren Namen inzwischen ausspioniert hat, nennt sie Margarete (665), Faust gleich darauf (703) Gretchen — mit Margareten- und Gretchen-

scenen ist es also nichts mehr. Hier tritt aber auch zum erstenmale die Gestalt der Mutter Gretchens, von der schon früher (608. 639) andeutungsweise und später noch wiederholt (669 ff. 735. 748 f. 936. 965 f., 979. 1058. 1199 ff. 1310/1. 1322) die Rede ist, deutlicher aus dem Dialog hervor. Auftreten lassen hat Goethe sie weder hier und noch später, und zwar mit gutem Grunde. Es beweist herzlich wenig Verständnis für die Dichtung, wenn man aus diesen Andeutungen auf die später fallen gelassene Absicht des Dichters, sie als handelnde Person vorzuführen, hat schließen wollen. Er erreicht seinen Zweck so viel besser. Das Bild der Mutter, die immer im Hintergrunde bleibt, weist strenge und ernste Züge auf: sie hat wie Gretchen die Ahnung des Bösen (671 ff.); sie erscheint nicht bloß dem Teufel, sondern auch der Nachbarin (736) als bigott; Gretchen hat mehr als Respekt, sie hat Furcht vor ihr, nicht bloß in der Wirtschaft, wo sie immer wieder auf ihre Accuratesse (965 f.) und ihre Genauigkeit (936) zurückkommt, sondern auch vor ihren strengen Begriffen von Ehrbarkeit und Sitte (749) und vor ihren strengen sittlichen Grundsätzen (1200 f.). Diese Mutter wäre wohl im stande gewesen, Gretchen auf dem rechten Weg zu erhalten, wenn sie an ihrer Seite gestanden wäre. Daß sie durch Frau Marthe dem Einfluß der Mutter entzogen und auf schlechte Wege gebracht wird, war ein Meisterzug des Dichters. Wäre Gretchen unter den Augen ihrer Mutter gefallen, so würden wir ihren Fehltritt wohl anders beurteilen, als es jetzt geschieht. Und der Tod der ernsten, würdigen Matrone würde Gretchen weit mehr belastet haben, wenn wir sie mit Augen gesehen hätten. Hier waltet

hohe künstlerische Ueberlegung und Absicht, die man nur verstehen muß.

Gretchen hat, nach der Erzählung des Teufels, es für ihre Pflicht gehalten, der Mutter den Schmuck zu zeigen (669, wo „kriegen" den Sinn des Pflichtmäßigen, nicht des Zufälligen hat; 735 f.). Mit der Verfügung der Mutter war sie nicht zufrieden; sie nimmt, immer nach Mephistopheles, die Sache leicht und denkt nach dem Sprichwort (682): „einem geschenkten Gaul sieht man nicht ins Maul." Sie hat auch erraten, wer den Schmuck gebracht hat (683 f. 705 f.), und sehnt sich nun Tag und Nacht nach dem Geschmeide und nach dem, der es ihr gebracht hat. . . . Der Urfaust bestätigt die Erzählung des Mephistopheles. Denn wenn hier Lieschen am Brunnen von Bärbelchen erzählt (1249 f.), sie sei so ehrlos gewesen, sich nicht zu schämen, Geschenke von dem Liebhaber anzunehmen, so muß dieser Vorwurf nach der Absicht des Dichters auch Gretchen treffen, sie muß also wissen, daß die Geschenke von Faust kommen. Und wenn Gretchen in der Gartenscene sagt (1056): „Bester Mann, schon lange lieb' ich dich", so bestätigt das ihre Sehnsucht nach dem heimlich Geliebten (706). Erst im Fragment hat Goethe der Sache eine neue Wendung gegeben (A 2893 f.), indem er in die folgende Scene die Verse einschob: „Wer konnte nur die beiden Kästchen bringen? Es geht nicht zu mit rechten Dingen!" Hier denkt also Gretchen noch nicht an Faust; ihr ahnungsvolles Gemüt, das sich auch hier wieder meldet, warnt sie nur vor dem Teufel. Die Worte Lieschens am Brunnen finden hier erst nachträglich ihre Bestätigung (A 3670—5): in dem Gespräch vor der

Valentinscene, wo Faust klagt, daß er dieses Mal ohne Geschenke zu dem Liebchen komme; hier handelt es sich also um spätere, nicht um die ersten Geschenke. In dieser endgültigen Fassung ist sich Gretchen auch ihrer Neigung zu Faust nicht bewußt geworden; sie sagt daher auch nicht mehr: „schon lange lieb' ich dich", sondern (A 3206): „von Herzen lieb' ich dich". Jetzt stellt sich also auch der Inhalt unserer Scene wesentlich anders. Der Teufel lügt jetzt dem Faust etwas vor, wenn er ihm erzählt, daß Gretchen den Spender sofort erraten habe und sich nach ihm sehne. Er lügt, um Faust durch allerlei Brimborium noch mehr zu reizen.

Für die Handlung bedeutet die Scene also einen Umweg, sie führt uns nicht weiter, sondern auf denselben Punkt zurück, wo wir schon am Ende der fünften Scene standen. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Wiederholung des gleichen Motivs als Störung empfunden wird, und um so mehr, als auch der Schluß unserer Scene (707 ff.) mit dem der fünften (525 ff.) die größte Aehnlichkeit hat. Wie dort befiehlt Faust auch hier dem Teufel im Abgehen, für ein Geschmied zu sorgen; nur noch mehr von oben herab und im Tone des großen Herrn kommandiert er hier mit dem Teufel, der ihm zu klebrig, zu wenig beweglich ist (713). Und wie dort, ärgert sich auch hier der Teufel in einem kurzen Epilog über die Verschwendungssucht seines Herrn. Aber er befolgt doch seine Befehle: er sorgt für einen neuen, noch schöneren Schmuck in einem Ebenholzkästchen (709 f. 714. 731—4) und er macht sich an die Nachbarin (712). Der Dichter vermeidet die Wiederholung und überläßt es der Phantasie des Lesers, sich vorzu-

stellen, wie der Teufel das Kästchen wieder in Gretchens Schrank praktiziert. Zu Frau Marthe dagegen müssen wir Mephistopheles in der folgenden Scene begleiten, auf die wir hier verwiesen werden.

Auf der Bühne wird sich diese Scene, günstige Zensurverhältnisse vorausgesetzt, gleichwohl immer behaupten, durch die ausgezeichnete Parodie des redend eingeführten Pfaffen und durch die antirömische Tendenz. Schon in Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorie, einem Lieblingsbuch seiner Jugend, konnte der junge Goethe ein Kapitel „Von der Päpste Raub und Dieberei" und besonders vom „Raub ganzer Länder" finden. Und in dem Roman „Fabius" seines hochverehrten Haller, dessen „Usong" er das Motto zum Götz entlehnte, las er 1773 den Satz: „Die Kirche ist ein großer Schlund, der beständig verschlingt, aber nichts zurückgibt." Goethe kommt hier als Faustdichter zum erstenmale (s. oben 104 f.) seinem „Ewigen Juden" in die Quere; und wie er hier der Kirche einen „guten Magen" (690) zuschreibt, so ist dort der fette „Bauch" geradezu der Name für die Geistlichen, und der wiederkehrende Heiland klagt: „In meinem Namen weiht dem Bauche ein Armer seiner Kinder Brot" (W. A. 38, 61). Im zweiten Teil des Faust (V. 10977 ff.) ist Goethe dann nochmals auf das Thema zurückgekommen. Freilich pariert Faust an unserer Stelle (696) den Hieb auf die Kirche: ein Jude und ein König, meint er, kann auch ganze Länder aufzehren. Er denkt dabei wohl an den Juden Süß und an ähnliche jüdische Finanzgrößen, zu denen die Erdengötter des achtzehnten Jahrhunderts in ihren Geldnöten oft genug ihre Zuflucht nehmen mußten, und

an die schwelgerischen Duodezfürsten des achtzehnten Jahrhunderts, die er auch im „Ewigen Juden“ mit dem „faulen Bauche“ zusammenstellt: „er speist in ekler Ueberfüllung von Tausenden die Nahrungskraft.“

## 8. Nachbarin Haus.

Die beiden am Schluß der vorigen Scene angekündigten Motive hat Goethe in dieser vereinigt: die Wirkung des zweiten Kästchens auf Gretchen und Mephistopheles' Anknüpfung mit der Nachbarin. Zu dieser, von der zweimal (520. 712) schon die Rede war, führt uns der Dichter nun ins Haus. Die Scene schließt sich also perspektivisch direkt an die vorherige an, jedoch so, daß die dazwischenliegende Zeit ebenso unbestimmt bleibt, wie die zwischen der sechsten und der siebenten Scene. Ein größerer Zeitraum ist ausgeschlossen; denn in der zweitfolgenden Scene (1016), die an demselben Tage (878) wie die unsrige spielt, bezeichnet Faust seine erste Begegnung mit Gretchen (also die fünfte und sechste Scene) als „letzt“ (später mit gleicher Bedeutung „jüngst“ A 3168) vor sich gegangen. Wie die fünfte und sechste Scene, so spielen auch die achte bis elfte Scene an einem und demselben Tage: die achte am Vormittag (758), die zehnte und elfte am Abend (878) bis in die Nacht (1044. 1056 f.), die neunte zwischen Vormittag und Abend zu unbestimmter Stunde.

Das Mittel, dessen sich der Teufel bedient, um sich bei der Nachbarin, die auch hier (s. oben S. 31) Frau Marthe heißt, einzuführen, ist der Vorwand, daß er ihr

Nachrichten von ihrem durchgegangenen Manne zu bringen habe, der ihm auf dem Totenbett den letzten Gruß an sie aufgetragen habe. Auch hier erweist sich der Teufel nach der späteren Formel (A 1581 f.) wo nicht als allwissend, so doch als vielwissend. Er kennt die Gedanken der Frau Marthe, die sich in ihrem ersten Monolog (726) nach dem Totenschein ihres Mannes sehnt, natürlich nicht aus Ordnungsliebe (865), noch auch um ihn (wie sie anachronistisch sagt 866) tot im Wochenblättchen zu lesen, sondern um wieder heiraten zu können. Daß der Teufel diese ihre Absicht kennt, ergibt sich daraus, daß er diesen Punkt, auf den er doch seinen ganzen Anschlag baut, gar nicht selber zur Sprache bringt; er thut schon so, als ob er im Begriff sei, fortzugehen (862), damit ihm Frau Marthe mit der Bitte um das öffentliche Zeugnis entgegenkomme (863 ff.) — das hat er also vorausgewußt, sonst wäre sein Besuch ja fruchtlos verlaufen. Da aber das Gesetz in allen Ländern zwei Zeugen verlangt (867), hat er Gelegenheit, Faust als zweiten Zeugen einzuführen und mit Gretchen zusammenzubringen, deren Anwesenheit er schon im Urfaust (872) in höflicher Frage erbittet. In Marthes Garten wollen die beiden Frauen noch an demselben Abend die beiden Herren erwarten (877 f.).

In der Frau Marthe hat Goethes Beschäftigung mit Hans Sachs eine schöne Frucht getragen. Denn bekanntlich bilden die alten Weiber jeder Sorte eine Spezialität des Altmeisters, der sich, nach einer beliebten volkstümlichen Parallele, auch gern an dem Gegensatz zwischen dem Teufel und dem alten Weib ergötzt. Ganz in Hans Sachs' typischer Manier ist auch die Ein-

führung dieser neuen Figur: ganz auf ähnliche Weise tritt in einem der bekanntesten Fastnachtspiele des Hans Sachs, „Der fahrende Schüler im Paradeiß", die Witwe auf und streicht ihren verstorbenen Mann heraus. Gerade so macht es Frau Marthe Schwerdlein (753) mit ihrem „lieben Mann", der sie „auf dem Stroh" (722 d. h. nicht: mittellos, sondern als Strohwitwe) allein gelassen hat. Und ihre Liebe ist nicht einfach Heuchelei, sie schlägt nur wie jede andere Empfindung bei diesem Weib mit rohen natürlichen Instinkten rasch in das Gegenteil um. Mannssucht, und damit im Zusammenhang die Eifersucht und das Kuppelwesen; Geldsucht und Goldsucht; und endlich Streitsucht — das sind die drei Eigenschaften, die ihren Charakter ausmachen, die sie aber mit kleinbürgerlicher und bis zu innerer Verlogenheit ausgearteter Scheu vor dem Urteil der Welt geschickt zu verhüllen weiß. Das und die saubere Wirtschaft, die peinliche Ordnungsliebe (865), auf die sie etwas hält, haben das unerfahrene Gretchen bestochen und in ihre Gesellschaft geführt, da ihre Mutter außer dem eigenen Haus nur die Kirche kennt. . . . Frau Marthe spricht also nur die Wahrheit, wenn sie sagt, daß sie ihren Mann, auf ihre Weise natürlich, recht herzlich geliebt habe (724) und wenn sie bei dem Gedanken, daß er vielleicht gar tot sein könnte, eine lange Pause (726 f.) mit Schluchzen ausfüllt. Ebenso wahr aber ist, daß sie in ihm nicht ihren, sondern nur den Mann geliebt hat, und daß es ein anderer gerade so gut thut, wenn's nur eben ein Mann ist. Darum wünscht sie mit einem jähen Umschlag einen Totenschein (728), um bald wieder heiraten zu können. Denn jetzt ist die „dürre" (A 3766)

Person noch begehrlich und begehrt; aber sie steht auf der Neige der Jahre, und wenn's überhaupt noch sein soll, dann muß es bald sein. Dieser Totenschein ist der kleine Finger, an dem der Teufel sie faßt.

Vor ihm kommt aber noch Gretchen (729—748), die das zweite Kästchen gefunden hat, und der Dichter zeigt uns hier augenfällig den verderblichen Einfluß, den die Nachbarin auf sie ausübt. Sie verleitet sie, das neue Geschenk vor der Mutter zu verheimlichen; sie bestärkt sie in ihrer kindlichen Putzsucht und Gefallsucht und legt ihr sogar nahe, die Mutter einfach anzulügen. Gerade bei diesem Punkte hat der Dichter schön dafür gesorgt, das gute Gretchen von der schlechten Frau Marthe auch wiederum abzuheben. Im Augenblick, wo diese ihr den Rat gibt, der Mutter etwas vorzulügen, klopft es und Gretchen fährt zusammen: „Ach Gott, mag das mein' Mutter sein?" (749). Der Zuschauer sagt sich gleich: die wird der Unterweisung der Frau Marthe wenig Ehre machen! Diesen schönen symbolischen Zug hat Goethe durch die später eingeschobenen zwei Verse (A 2893 f.) freilich verwischt, in denen sie ihre Ahnungslosigkeit in betreff des Spenders verrät und wiederum die Nähe des Bösen ahnt, im Augenblick, da der Teufel schon vor der Thüre steht. Aber die Aufrichtigkeit (761 ff.), mit der sie Mephistopheles gegenüber den Schmuck sofort verleugnet und die ihr von Marthe nahegelegte Lüge (745) ff. nicht einmal einem Fremden gegenüber zu behaupten weiß, spricht wieder deutlich genug, daß sie den Rat der Frau Marthe schlecht befolgen und der Welt nichts weismachen wird.

Mephistopheles führt sich in dieser Scene in den tadellosesten Formen als Kavalier ein; seine übertriebene Höflichkeit erbittet nicht, sondern „erbetet“ (752, nicht mit „erbitten“ zusammenzustellen) von den Frauen Verzeihung für die unfreiwillige Störung. Unter dem Anschein, Gretchen artig auszuweichen, versteht er ihr doch zu schmeicheln und ihre Eitelkeit zu erregen (765 f.): wie Faust betrachtet er den „vornehmen Besuch“ (756) als ein Fräulein und bleibt dabei (874) trotz Gretchens Einsprache (761 ff.). Marthe, die sofort ihr Auge auf ihn geworfen hat und es nicht gerne hört, daß der nicht mehr junge Mann (941 f.) dem jungen Mädchen den Hof macht, zieht ihn hier, wie später, so oft er sich Gretchen naht, von ihr ab und auf ihre Seite (767), indem sie ihn nach dem Zweck seines Besuches fragt. Damit setzt die Erzählung des Teufels vom Tod des Herrn Schwerdlein ein (770 ff.), bei der es vollkommen unbestimmt bleibt und natürlich auch ganz gleichgültig ist, ob der Teufel sie bloß erfunden oder auf Grund seiner höheren Erkenntnis mit Benutzung von Thatsachen ausgestaltet hat. Als einen genauen Kenner der Menschen im allgemeinen und der Eheleute Schwerdlein im besonderen verrät er sich darin in jedem Zuge. Diese Erzählung, schon in der Erfindung ein Meisterstück des jungen Goethe, gewinnt aber ihren eigentlichen Zweck und ihre Bedeutung erst durch die großartige dramatische Verwertung, indem sie der Dichter als Folie benutzt, um die Charaktere an ihr zu illustrieren. Alles Schöne und Edle in der Natur Gretchens und alles Gemeine in der Natur des Weibes bringt er im Verlauf dieser Erzählung zum Vorschein. Und in der Mitte, mit dem

doppelten Spiel nach beiden Seiten, der Teufel, hier Fallen legend und dort verspottend, mit teuflischer Lust das Weib aus einem Extrem ins andere, aus einer Kralle in die andere werfend. Diese Scene hat nicht ihresgleichen.

Mit der Thüre ins Haus fallend oder eine Tonne für den Walfisch auswerfend, gibt Mephistopheles in dem klassischen Hysteron Proteron: „Ihr Mann ist tot und läßt sie grüßen“ (770), die Todesnachricht, die man sonst sorgfältiger einzuleiten pflegt, die aber hier eine mit dem Gedanken an den Tod ihres Gatten wohlvertraute (725) Frau trifft. Aus dem ersten Schmerz rafft sie sich, als der Fremde sich Gretchen zuwenden will, sofort auf, um Näheres über sein Ende (778) zu erfahren. „Sie wissen, daß ich in dieser Materie so unerschöpflich bin, als eine Witwe in den Umständen von den letzten Stunden ihres seligen Eheherrn“, so schreibt der junge Goethe (1, 234 f.) 1770 an einen Jugendfreund. Dann aber melden sich sofort die rohen Instinkte. Da der Mann doch einmal verloren ist, erwartet sie wenigstens etwas Geld oder Gold zu erben (783. 787 ff.). Aber Mephistopheles, der zuerst thut, als ob er sie nicht verstände (784 ff.), droht ihr, durch die letzte Bitte des Verstorbenen um dreihundert Seelenmessen, und noch dazu um die teuren gesungenen Messen, noch Auslagen zu bereiten (785). Und als ihr der Teufel, die Verstellung wieder aufgebend, rundweg erklärt, daß er nichts mitgebracht habe (786), schlägt ihr Schmerz in den hellsten Zorn um, den Mephistopheles unter dem Anschein, sie zu trösten, nur noch vermehrt, indem er zu verstehen gibt, daß ihr Mann sein Geld

nicht durch Ungeschick verloren, sondern gehörig genossen habe (792). Das reizt aufs neue die Neugier der Witwe und sie fordert Mephistopheles, der sich schon wieder Gretchen genähert hat, zur Fortsetzung seiner Erzählung auf (805 ff.), welche dieser so einrichtet, daß Schmerz und Zorn, Genußsucht und Eifersucht, Habsucht und Enttäuschung unaufhörlich miteinander abwechseln und das temperamentvolle Weib wie ein Spielball in den Händen des Teufels erscheint, der ihr die eigenen Worte aus dem Munde nimmt und sie höhnisch gegen sie wendet (vgl. 822 und 837). Der letzte Umschlag ihrer Stimmung wird von dem Dichter wieder für die Handlung fruchtbar gemacht. Der Rat des Teufels, sich nach dem Trauerjahr um einen anderen Mann umzuschauen (845 ff.), verfängt sofort bei ihr, weil er nur ihrem eigenen längst genährten Wunsche entgegenkommt. Aber eine Witwe findet am leichtesten einen zweiten Mann, wenn sie ihren ersten nicht vergessen kann. Darum wird ihr Erster, der eben noch ein Schelm, ein Dieb an seinen Kindern war (839), mit einemmal das herzigste Närrchen von der Welt (848). Und als Mephistopheles in galanter Form, zugleich in der Absicht, sie zur Kuppelei zu gewinnen, zu verstehen gibt, daß er, wenn sie auch ihm die drei Dinge, die nach dem Sprichwort viel verderben: Weiber, Wein und Würfelspiel, nachsehe, selber bereit wäre, ihr Zweiter zu werden, da ist sie trotz ihrer verschämten Ablehnung (857) gleich geneigt, ihn beim Wort zu nehmen. Jedenfalls hält sie es für angezeigt, sich durch den Fremden, der schon im Begriff ist, fortzugehen, einen Totenschein zu verschaffen. Durch dieses Motiv: daß Marthe auf den Teufel ihr Auge geworfen

hat, hat Goethe für die folgenden Gartenscenen vorgearbeitet, wo Mephistopheles und Marthe dann das zweite, das komische Paar bilden.

Aber auch Gretchen gibt die Erzählung des Teufels Gelegenheit zur Entfaltung ihres Wesens. Der erste Ausbruch von Marthens Schmerz zeigt ihre herzliche Teilnahme an fremdem Leid und zugleich auch, wie wenig sie die Frau Nachbarin kennt (773); denn sonst würde sie nicht befürchten, daß diese über den Tod ihres Mannes verzweifeln könnte. Ganz unwillkürlich aber enthüllt sie dabei ihr eigenes Herz (775 ff.), das die Liebe noch nicht erfahren hat und sich vor ihr ernstlich fürchtet, weil der Verlust des Geliebten sie zu Tod betrüben würde, worauf Mephistopheles mit dem schon aus den „Nibelungen" bekannten Gemeinplatz antwortet, daß liebe mit leide ze jungest lônen kan (777). Und gleich darauf verrät sie (795) ihr Mitgefühl mit dem allgemeinen Los der Menschen: für den ihr ganz fremden Herrn Schwerdlein ist sie, hierin die rechte Tochter ihrer Mutter, sofort bereit, die Requiem zu beten (796), von denen Frau Marthe nichts wissen wollte (785). Und ebenso verrät sie sich im Gespräch mit dem Teufel, der sich wiederholt von Marthe ab zu Gretchen wendet, nicht (wie man nach A 3336 f. annehmen könnte) von Lüsternheit getrieben, sondern um seine Absichten durchzusetzen. Anfangs faßt sie den Fremden, in der Verlegenheit der Ueberraschung mit dem Schmuck beschäftigt, dann um Frau Marthe besorgt, nicht näher ins Auge. Als er ihr aber (797 ff.), seine traurigen Nachrichten unterbrechend, als Versucher nahe tritt, da muß ihr sein „widrig" Gesicht (A 3475) den ersten Stich ins Herz

geben (1165). Nachdem er zuerst ihre Eitelkeit zu erregen versucht hat (765 f.), reizt er jetzt ihre Sinnlichkeit. Zuerst in der ehrbaren Form der Ehe (797 f.), dann aber, als Gretchen (799) verlegen ausweicht, dreister in der Form einer Liebschaft, will er unlautere Wünsche in ihr lebendig machen; und als ihn Gretchen jetzt mit Berufung auf die Sitte zurückweist (803), schlägt er das Urteil der Welt mit offenem Hohn in den Wind (804). Als er mit Frau Marthe vorläufig zu Ende ist, wendet er sich vor dem Abgehen noch einmal zu Gretchen mit der Frage, ob sie sich's inzwischen überlegt habe (860), und da sie wiederum verlegen ausweicht, als ob sie ihn nicht verstanden hätte (861), kehrt er sich, natürlich nicht gerührt, sondern spöttisch, von dem „guten unschuldigen Kind“ (861) ab. Aber seine Versuchung ist doch nicht spurlos an ihr vorübergegangen; und als der Teufel nun Faust mitzubringen verspricht, den er einen „feinen Gesellen“ (869), einen „braven Knaben“ (873 f.) nennt, der mit Fräuleins umzugehen wisse, da kann es Gretchen kaum mehr zweifelhaft sein, daß er der ihr vom Teufel zugedachte Galan ist (800). Und doch antwortet sie nur: „Müßt vor solch Herren schamrot werden“ (875); sie sagt nicht mehr nein. Der Teufel geht also mit guter Hoffnung fort; er kann dem Faust in der folgenden Scene versprechen, daß Gretchen in kurzer Zeit ihm gehören werde (881).

## 9. Faust. Mephistopheles.

Mephistopheles berichtet in einer zur siebenten parallelen Scene wiederum dem Faust, was er bei Frau Marthe ausgerichtet hat. Der Schauplatz ist im Urfaust nicht näher bezeichnet, wahrscheinlich ist also die „Allee“ der siebenten Scene (655/6) als Platz für das Stelldichein ein für allemal vorausgesetzt; später freilich hat Goethe zur Abwechslung eine „Straße“ (A 3024/5) dafür angenommen. Der Dialog, der sich in den natürlichsten Wendungen der Umgangssprache bewegt, bietet gerade darum für den stillen Leser, der den richtigen Ton und die entsprechende Gebärde dazu denken muß, manche Schwierigkeit, die hier nur durch beiläufige Umschreibung gehoben werden kann. Der Teufel rühmt in seiner Freude die alte Marthe als „auserlesen zum Kuppler- und Zigeunerwesen“; Faust antwortet (884): „sie ist mir lieb“ (später A 3031 „so recht“), d. h. sie ist mir so, wie sie ist, lieb und willkommen, weil sie mir nützt. Die Antwort soll zeigen, daß Faust an dem Verkehr mit ihr ebensowenig Anstoß nimmt, als Gretchen, daß er hier schon ein weites Gewissen hat, obwohl er sich nicht, wie Gretchen, über ihren Charakter täuscht. Der Teufel führt ihn gleich noch einen Schritt weiter: Faust soll bezeugen, daß Herr Schwerdlein wirklich, wie Mephistopheles erzählt hat (779 ff.), in Padua begraben ist (889). Darauf antwortet Faust, der sich dabei weder des sprichwörtlichen Zaubermantels, noch der Zauberpferde erinnert, in ärgerlichem und ironischem Ton: es

sei sehr klug, daß ihn der Teufel, anstatt zu dem Liebchen hin, auf die Reise nach Padua von ihr weg führe (890). Der Teufel lacht über seine „heilige Einfalt“ (Hus) und rät ihm, einfach ein falsches Zeugnis abzulegen (891 f.). Und als Faust ihn damit rundweg abweist, spottet er (894) über den heiligen Mann, der nun auf einmal als Feind der Lüge dastehe („wärt“ hier nicht Konjunktiv mit Bedeutung des Indikativs, Zs. f. d. U. VII, 796. VIII, 684 ff., sondern hypothetisch zu erklären: „wenn man nicht wüßte, daß ihr es sonst leichter genommen habt“), aber sich sonst kein Gewissen daraus gemacht habe, auf dem Katheder mit großer Bestimmtheit (Kraft 899) von Sachen zu reden, von denen er noch weniger als von Herrn Schwerdleins Tod gewußt habe. Das trifft Faust um so tiefer, als er sich den gleichen Vorwurf schon selbst gemacht hat (28); auch die Gegenstände, die Mephistopheles aufzählt (897 ff.), sind dieselben, über die Faust bekannt hat, nichts zu wissen (233 ff.), die großen Fragen der Menschheit, über die auch dem jungen Dichter seine Leipziger Lehrer nicht mehr sagen konnten, als er schon wußte (W. A. 27, 53). Fausts Antwort (902): „Du bist und bleibst ein Lügner, ein Sophiste!“ spielt zunächst auf das Bibelwort an, das den Teufel als Lügengeist bezeichnet und auch in der Faustsage allenthalben anklingt (vgl. zu A 1334); einen „Sophisten“ darf er ihn nennen, weil Faust als Lehrer doch nicht wissentlich gelogen hat, während er jetzt absichtlich und wissentlich ein falsches Zeugnis ablegen soll. Der Teufel antwortet darauf: „Wenn man nicht recht hätte (903), dürftet ihr einen so schelten, dann wäre eure Entrüstung am Platze; ich

habe aber recht, ich weiß es aber besser; denn ist es vielleicht auch nicht wahr, daß du nächstens („morgen" 904 ist unbestimmt gemeint) dem armen Gretchen Seelenliebe und ewige Treue vorlügen wirst?" Der Teufel hat also keine Ahnung von dem, was in Faust, seitdem er Gretchens Zimmer betreten, vorgegangen ist; wie er überhaupt nicht an das Gute glaubt, so sieht er auch in Fausts Liebe zu Gretchen bloße Sinnlichkeit. Faust antwortet ihm nicht mehr im Tone des Bruder Liederlich oder eines Franzosen; sondern ganz im Stile Klopstocks („empfinden", ohne Objekt, für die höheren Gefühle 911) und des Sturmes und Dranges sucht er vergebens nach Namen für seine unaussprechliche ewige Liebe, die er hier fast mit denselben Worten wie später der Geliebten gegenüber ausdrückt (912 ff. = 1037 ff. 1143 ff.; 917 ff. = 1041 ff.) oder wie der junge Goethe seine Empfindung im Briefwechsel mit Gustchen Stolberg stammelnd umschreibt. Nicht mehr eine „Pein" (515. 541), sondern „eine Glut" (916), von der er brennt, ist das durch die langen Umschweife gesteigerte Gefühl. Der Teufel, der ihn nicht versteht und kalt bei seiner Meinung verharrt, weil er das Ende aller solcher Liebesgeschichten kennt, reizt ihn nur noch mehr, gerade weil seine Stimme mit Fausts eigenem Gewissen zusammentrifft, weil er ihm nur vorhält, was Faust sich in Gretchens Zimmer (570 ff.) selbst gesagt hat und noch sagen muß. Jetzt aber will er davon nichts wissen und darum beschuldigt er den Teufel der bloßen Rechthaberei. Wer recht haben will, antwortet er, und nur immer selber redet, aber nicht auf die Gründe des andern hört (nur eine Zunge hat, aber keine Ohren 921),

behält natürlich auch immer recht. Und so läßt auch er, des Streitens überdrüssig, jetzt dem Teufel das letzte Wort, aber (wie er ihm 924 zu verstehen gibt) nicht aus Ueberzeugung, sondern eben nur („vorzüglich" ironisch für „nur"), weil er ihm nachgeben muß, wenn er an sein Ziel kommen will, und das muß er (924, vgl. A 230). Er sagt damit zu, das falsche Zeugnis abzulegen, von dem später freilich nicht mehr die Rede ist.

Darin liegt die Bedeutung der Scene für das Drama, die ja vom Standpunkt der Handlung aus wieder überflüssig und ein bloßer Umweg ist. Wenn Goethe diesen Dialog trotzdem vorführte, so muß er seine besondere Absicht gehabt haben. Er betont nach dem Monolog im Schlafzimmer zum zweitenmale, wie wenig ungetrübt das Liebesglück Fausts ist, noch bevor die Geliebte die seinige geworden ist. Zum zweitenmal fühlt er sein Gewissen belastet, dieses Mal mit einer That, einem falschen Zeugnis. Und wenn er schon früher (5. und 7. Scene) mit dem Teufel von oben herab geredet hat, so redet er ihn jetzt wie einen Bedienten mit „Er" an (893), schimpft ihn (902) und setzt sich ihm offen entgegen; fruchtlos freilich, denn der Teufel behält doch recht.

## 10. Garten. — 11. Ein Gartenhäuschen.

Es folgen nun in genauem Anschluß die Liebesscenen, welchen in der dramatischen Litteratur aller Zeiten und Länder höchstens die Balkonscenen in „Romeo und Julie"

oder die Turmscene in Grillparzers Herotragödie gleich oder nahe kommen.

**10.** Nach der Verabredung (877. 882) sind die Herren abends in Marthes Garten eingetroffen; Gretchen hat Faust sogleich erkannt (1011 ff.), und wie bei der ersten Begegnung (467) beschämt die Augen niedergeschlagen. Indem Faust sich zu Gretchen, der Teufel sich zu dem Weib gesellt, gewinnt der Dichter zwei prächtig kontrastierende Paare, in denen das Höchste neben das Tiefste gestellt ist und die reinste und schönste Herzensneigung sich von der niedrigsten und gemeinsten Form der Liebe strahlend abhebt. Der Dichter versetzt uns mitten in die fertige Situation: die Paare haben sich bereits voneinander getrennt, um zu promenieren, und abwechselnd treten sie je dreimal vor uns hin, mitten im Gespräche anhebend und wieder aufhörend und doch bei jedem neuen Auftreten den Faden des Dialoges und der Bekanntschaft weiter spinnend. Während aber das erste Paar sich immer näher rückt, das Gefühl sich zur Leidenschaft steigert, nimmt es umgekehrt bei dem andern Paar immer mehr ab, so daß sich die beiden zuletzt ganz voneinander entfernt haben. Mit unvergleichlicher Kunst, der es sich wohl nachzugehen verlohnt, hat Goethe einerseits den Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern und die Steigerung fühlbar zu machen gewußt, und andererseits durch den Gegensatz der nebeneinander auftretenden Paare auch nach der Quere eine hohe Wirkung erzielt.

Ia (925—936, 12 Verse). Die Herren haben sich für Reisende (873. 927. 937), und zwar für Reisende aus „Gewerb und Pflicht" ausgegeben, wobei man doch

wohl an die reichen, bildungsfreundlichen und selber hochgebildeten Kaufherren der Humanistenzeit denken muß. Faust ist für Gretchen also zuerst kein Gelehrter, sondern ein „erfahrener Mann" (929), ein viel gereister Weltmann. Und ganz der Natur entsprechend, nimmt denn auch das Gespräch der beiden Paare von diesem ersten Anknüpfungspunkt, als dem nächstliegenden Gesprächsstoff, seinen Ausgangspunkt. Aber Gretchen ordnet sich dem Fremden, zu dem sie in aller Demut hinaufblickt, sofort unter. Sie weiß, daß er mit ihr nur eben auf einer Station, wo er nichts Besseres hat, vorlieb nimmt. Kein Gedanke an etwas Bleibendes kommt ihr, oder die Absicht, den Mann zu fesseln und zu halten. Der Gegensatz zwischen der weiten Welt des Reisenden (der Leser legt diese natürlich symbolisch aus) und zwischen der engen Welt Gretchens steht sofort deutlich vor unseren Augen. Auch Faust selber vermag ihn nicht zu überbrücken. Er antwortet mit einer mehr galanten als innigen Wendung und küßt dem Bürgermädchen wie einem Fräulein die Hand. So macht es auch Molières Don Juan bei dem Bauernmädchen Charlotte, und sie zieht ihre Hände ähnlich wie Gretchen mit den Worten zurück: „Fi donc, elles sont noires!"; und in Lenz' Hofmeister antwortet die Bauerndirne Liese in der gleichen Situation: „O lassen Sie, meine Hand ist so schwarz!" Unser Gretchen aber kommt damit gleich wieder auf ihren engen Kreis zu reden: wie viel sie mit dieser garstigen und rauhen Hand schon habe schaffen müssen, und wie genau die Mutter in der Wirtschaft sei.

b (937—47, ungefähr ebenso viele, 11 Verse). Das Gespräch zwischen Marthe und Mephistopheles nimmt

von demselben Punkte seinen Ausgang. Aber der Teufel fordert die Alte sogleich heraus, indem er sie hoffen läßt, daß er gerne bleiben möchte. Auf diesen Köder beißt sie sofort an; woran Gretchen nicht zu denken wagt, das ist von da ab ihr einziges Bestreben: den Mann zu halten, um jeden Preis. Darum malt sie ihm das Alter des Junggesellen so schrecklich aus.

IIa (948—1000; 53 Verse). Dieses Mal verweilen die Liebenden schon länger vor unseren Augen. Das Gespräch dreht sich äußerlich immer noch um denselben Punkt, aber ein innerlicher Fortschritt ist fühlbar. Der Zusammenhang des Dialoges, der wieder mitten in der Rede einsetzt, ist etwa der: „Ja, wenn ihr fort seid, werdet ihr mich nach dem Sprichwort vergessen haben; es ist bloße Höflichkeit, wenn ihr mich des Gegenteils versichert; ihr habt viele und gescheidtere Freunde, über denen ihr mich vergessen werdet.“ Gretchen verrät also schon, daß ihr vor der Abreise Fausts bange ist, daß sie ihn wenigstens in Gedanken festhalten möchte. Faust antwortet immer noch mit einer etwas geschraubten galanten Wendung, die Gretchen nicht versteht. Und das wird nicht besser, als er sich in abstrakten Wendungen über Einfalt und Demut ergeht. Gretchen, die darauf gar nicht hört, aber innerlich auf ihre Weise mit dem Geliebten beschäftigt ist, unterbricht ihn und verrät ihre Zuneigung, indem sie auch in Zukunft seiner zu gedenken verspricht und das Gleiche in einem schüchternen Bedingungssatze auch von ihm erwartet. So bringt auch hier wie in „Alexis und Dora“ und in „Hermann und Dorothea“ die drohende Trennung die Geliebten rascher einander entgegen. Wiederum aber

hat Gretchen ihrer engen Welt gedacht, in welcher der Geliebte ihr einziger Gedanke sein wird; und Fausts Frage, ob sie viel allein sei, gibt nun zu der herrlichen genrebildlichen Schilderung ihrer Häuslichkeit und Wirtschaft Anlaß, die, ganz in niederländischer Manier gehalten, an anschaulicher Bestimmtheit und stimmungsvoller Wärme nicht ihresgleichen hat. Die ganze Familie Gretchens lernen wir kennen: den verstorbenen Vater, die accurate Mutter, den Bruder, der als Soldat außer Haus ist, und das tote Schwesterchen, das Gretchen aufgezogen hat. Wie die Wertherlotte vertritt auch Gretchen Mutterstelle bei dem Geschwister; mit weiser Absicht läßt der Dichter diejenige freiwillig und gern übernommene mütterliche Pflichten erfüllen, die er später als Mörderin des eigenen Kindes enden läßt.

b (1001—1010, bloß 10 Verse). Faust und Gretchen sind sich näher gekommen, Mephistopheles und Marthe sind auseinander gerückt. Im Urfaust knüpft das Gespräch an den Anfang des früheren Dialoges (939 f.) an, wo der Teufel Miene machte, als ob ihm vor dem Abschied bange sei; Marthe will ihm nun das direkte Geständnis abpressen, daß er sein Herz hier für gebunden halte. Später hat Goethe (im Ersten Teil, A 3149) ein paar Verse vorgeschoben, die noch genauer an den Schluß des ersten Dialoges anknüpfen (944 ff.) und schon die Resignation der Alten ausdrücken, die daran verzweifelt, den Hagestolz zu bekehren. Auf beide Reden antwortet Mephistopheles mit allgemeinen Wendungen und Sprichwörtern, die in ihr immer wieder neue Hoffnung erwecken müssen; ihrer Anwendung auf den besonderen Fall aber weicht er, sich dumm stellend, immer wieder

mit artigen Wendungen aus, selbst als sie, mit der Thüre ins Haus fallend, ihn direkt herausfordert („ich meine, ob ihr niemals Lust bekommen", ist natürlich zu betonen 1005). Mißmutig bricht Frau Marthe ab: „Ach, ihr versteht mich nicht!" Mephistopheles aber gibt ihr nun mit einer galanten Wendung zu verstehen, daß er sie recht gut verstanden habe.

IIIa (1011—1043; wieder 32 Verse). Die Liebenden sind sich so nahe gerückt, daß nun auch das, was im Stillen noch trennend zwischen ihnen liegt, zur Sprache kommen muß: die erste Begegnung „letzt" („jüngst" A 3168 bedeutet dasselbe) vor dem Dome. Das Verhältnis wird gehoben, indem Faust für seine Keckheit Abbitte leistet und Gretchen über ihre Empfindungen, die sie Faust vergeben lassen, in gleichem Sinne wie in dem Monologe (530 ff.) Rechenschaft gibt*). Und nun, wo Faust sie an eine tiefere Neigung hat glauben machen, befragt sie in volkstümlicher Weise erst noch das Blumenorakel, an einer Sternblume (Aster). Faust, der ihre Absicht anfangs nicht errät und einen Strauß für sich erwartet, fragt im Urfaust enttäuscht: „Keinen Strauß?" Als ihr aber das Orakel seine Liebe bestätigt,

*) Den Vers 1022 würde ich nicht berühren, wenn ich nicht zweimal aus dem Burgtheater um die richtige Betonung gefragt worden wäre: es ist natürlich nicht „gerade**hin**" zu betonen, denn „gerade**hin** handeln" würde, wenn überhaupt etwas, so doch das Gegenteil von dem bedeuten, was Gretchen dem Faust zum Vorwurf machen zu müssen glaubt. Der stärkere Accent liegt auf „handeln", das hier den Sinn hat: einen Liebeshandel anfangen; „geradehin" ist begleitender Umstand, im Sinne von: ohne Umschweife, ohne weitere Einleitung, und ist etwas schwächer betont, auch etwas isoliert.

bekräftigt er es mit dem eigenen Worte: unaussprechlich und ewig, das sind auch hier (wie 911 ff. und 1041 ff.) die beiden Worte, die er umschreibt, während Gretchen ein Schauer überläuft. Hier, wie bei der Beschwörung des Erdgeistes (115 ff.), hat der Dichter den Reim fallen gelassen; natürlich nicht, um sich der Prosa zu nähern, was an diesen gehobenen Stellen sehr schlecht angebracht gewesen wäre, sondern umgekehrt, gerade weil durch diese Ausschaltung des immer den Eindruck des Künstlichen erweckenden Reimes diese Stellen besonders hervorgehoben und die Verwirrung der Gefühle kräftig gemalt wird; die Personen scheinen sich selbst und ihre bisherige Sprache im Uebermaß der Empfindung zu vergessen, indem sie aus der gewohnten Reimsprache fallen. Um sich von einem übermächtigen Eindruck zu befreien, läuft Gretchen fort. Faust „steht einen Augenblick in Gedanken"; in welchen Gedanken, das ist nicht schwer zu erraten. Es sind dieselben Gedanken, die ihn in Gretchens Zimmer sogleich beim Eintritt „stillschweigen" machten (537), die ihn bald darauf wiederum überfielen (569 ff.) und die ihm durch den Teufel vor kurzem (905 ff.) von neuem nahegelegt wurden. Wiederum meldet sich, mitten im Glück, für einen Augenblick wenigstens, das Gewissen. Ob er auch halten können wird, was er versprochen hat? Und wie das enden wird, was hier begonnen hat?

b (1044—1053; wieder bloß 10 Verse). Marthe hat alle Hoffnung aufgegeben und gibt nun, indem sie den Anbruch der Nacht ankündigt, selber das Zeichen zum Aufbruch, das Mephistopheles sogleich aufgreift. Sehr hübsch schützt sie jetzt, wo sie ihren Zweck verfehlt hat, die Rück-

sicht auf die Leute vor und spielt die Sittsame. Auch bei dem jungen Paar, das zum Aufbruch gemahnt werden muß und das der Teufel mit mutwilligen Schmetterlingen vergleicht, bemerkt sie bloß, was ihr leider nicht geworden ist, die Liebe des Mannes. Mephistopheles ergänzt den Satz von der weiblichen Seite und beruft sich auf das Sprichwort von dem Lauf der Welt, auf das sich auch Söller in den „Mitschuldigen" (Der junge Goethe I, 221) bezieht: „Das geht dann so den Lauf der Welt, wie's geht, wenn sie dem Herrn und ihr der Herr gefällt." Marthe freilich muß sich über das Sprichwort nur ärgern, das bei ihr ohne ihre Schuld nicht zum Wahrwort geworden ist.

Die **11. Scene**, die sich unmittelbar als Fortsetzung anschließt und im Gartenhäuschen spielt, führt alle Personen der Gartenscene wieder zusammen und den Abschied vor. Gretchen, die Faust eben entsprungen ist, kommt „mit Herzklopfen" (wie der ganz in seinen Personen aufgehende Dichter des Urfaust will) herein, Faust eilt ihr nach und küßt sie; sie erwidert mit einem kurzen herzlichen Satz das Bekenntnis seiner Liebe und den Kuß, indem sie ihm, im Urfaust wenigstens (1055), verrät, daß sie ihn schon lange heimlich liebe, was sich, wie wir wissen (s. oben S. 147), mit den geänderten Absichten nicht vertrug und darum später (A 3206 „von Herzen") fallen mußte. Den klopfenden und zum Aufbruch mahnenden Teufel begrüßt Faust mit den Worten: „Ein Tier!" (1056), wie er ihm in Gretchens Nähe immer verhaßt ist, weil er ihn an das erinnert, was zwischen ihm und Gretchen steht. Seine Begleitung lehnt Gretchen mit dem Hinweis auf die Mutter ab,

wobei ihre Rede sofort ins Stocken gerät (1058); sie gibt ihm aber „ein baldiges Wiedersehen“ mit auf den Weg. In einem kurzen Epilog, wie ihn der Dichter des Urfaust liebt, blickt Gretchen auf das Vergangene zurück und faßt ihre Eindrücke zusammen. Wieder, wie im ersten Gespräch, blickt sie zu dem Manne hinauf, ordnet sie sich ihm demütig unter. Sie ist dem Geliebten gegenüber das „arme unwissende“ Kind (1064, vgl. 761), wie Psyche ihrem Abgott Satyros demütig naht (Der junge Goethe 1, 478): „Ich bin ein armes Mägdelein, dem du, Herr, wollest gnädig sein.“ Es ist gar hübsch zu sehen, wie Gretchen hier einen Zug von Goethes Mutter angenommen hat, die mit der gleichen Bescheidenheit schreibt (Schriften 4, 239): „Werde, ohne daß ich begreifen kann, wie es eigentlich zugeht, von so vielen Menschen geliebt, geehrt, gesucht, daß ich mir offte selbst ein Räthsel bin und nicht weiß, was die Leute an mir haben.“ Wenn aber Gretchen vor der Macht seiner Gedanken beschämt dasteht und zu allen Sachen ja sagt, so stimmt das nicht ganz zu den vorhergehenden Gartenscenen, wo Gretchen mehr als Faust das Wort geführt und Faust sich ihr nicht als Denker gezeigt hat. Der Dichter eröffnet hier eben die Perspektive hinter die Scene und nimmt an, dast Faust in den Gesprächen, die er uns vorderhand vorenthalten hat, der Gebende war. Die Katechisationsscene bildet in diesem Sinne die Ergänzung der ersten Gartenscene: hier wird der Eindruck, den die enge Welt Gretchens auf den weltumfassenden Geist Fausts macht, geschildert; dort umgekehrt thut sich seine Welt vor ihren Augen auf. Daß der Dichter, der hier den Eindruck Fausts auf Gretchen zu-

sammenfaßt, dabei etwas vorgegriffen hat, bedarf keiner Entschuldigung. Ihm kam es darauf an, nach dem Jubel ihres Herzens auch das Bewußtsein der Schranken, die sie von dem Geliebten trennen, zum Wort kommen zu lassen. So endet auch für sie der Tag nicht mit einem wolkenlosen Glück, sondern mit sinnender Betrachtung, die zugleich zu dem folgenden Monolog hinüberleitet.

## 12. Gretchens Stube.

An der Stelle, wo diese Scene hier im Urfaust und später noch im Fragmente steht, sind ihre Voraussetzungen ganz andere, als zuletzt in der fertigen Dichtung. Von einer Trennung der Liebenden ist noch keine Spur vorhanden. Ihr Verkehr ist vielmehr in vollem Gang. Faust ist der Einladung: „auf baldig Wiedersehn" (1059) natürlich bereitwillig nachgekommen. Gretchen sieht ihn aber noch immer zu selten für ihre Wünsche. Sie fühlt, daß sie ihn gar nicht mehr entbehren kann. Das Verlangen, sich ihm ganz hinzugeben und ihn festzuhalten, läßt sich nicht länger verleugnen. Und das ist es zunächst, was ihr die Ruhe nimmt und das Herz schwer macht: das Gefühl, daß sie von dem Geliebten nicht mehr lassen und ihn doch nicht für immer besitzen kann; die wilden Wünsche, die ihr sträflich erscheinen müssen. Aber noch ein anderes kommt hinzu, was sie freilich erst später (1161. 1188 ff.) dem Geliebten eingesteht: sie bangt um das Seelenheil des Geliebten; es thut ihr weh, daß sie ihn in dieser Gesellschaft sieht; und sie

ahnt, daß sie auch das von dem Geliebten trennen wird. Stellt dieser Monolog also auf der einen Seite eine Steigerung der leisen Skrupel vor, die sich Gretchen gleich nach dem ersten Zusammensein mit dem Geliebten gemacht hat (1060 ff.), so bereitet er auch auf die folgende Scene vor, wo Gretchens Sorge um Faust ihren Ausdruck findet und wo sie sich dem Geliebten ganz zu eigen gibt.

Zum erstenmal greift hier der Dichter, wie später noch einmal (1278 ff.), um die Empfindungen Gretchens zum Ausdruck zu bringen, zur Lyrik und zur lyrischen Strophenform. Der schön gegliederte Monolog zerfällt deutlich in drei Teile, welche durch die refrainartig, freilich aber mit immer verschiedenem Ton und mit gesteigertem Ausdruck wiederkehrende Eingangsstrophe abgegrenzt werden. I (1066—1081, 16 Verse, 4 Strophen): Die erste Strophe setzt mit dumpfer Schwermut ein und gibt das Thema des ganzen Monologes an, den Verlust der Ruhe, der dann im einzelnen ausgeführt wird (fast in der Form der bloßen Aufzählung, mit lauter „ist", wie bei jemand, der nicht in der Stimmung ist, seine Worte künstlich zu setzen) und dann wiederum mit den Worten der Eingangsstrophe zusammengefaßt wird. II (1082—1097, wiederum 16 Verse, 4 Strophen): Bei dem Gedanken an ihn, der ihr die Ruhe geraubt hat, wird auch der Ton lebhafter und unruhiger; wieder wird der Zauber des Geliebten auf sie, den die erste Strophe im allgemeinen andeutet, durch eine Aufzählung seiner Vorzüge im einzelnen ausgeführt, diesmal aber ohne „ist", in lebhafteren Ausrufen, als ob sie ihn gegenwärtig vor sich sähe; und wiederum sinkt sie ab-

schließend in die Eingangsstrophe zurück. III (1098 bis 1105, nur die Hälfte, 8 Verse, 2 Strophen): Aber der Gedanke an den Geliebten hat Verlangen, ja Leidenschaft in ihr erregt, die im Urfaust noch einen kräftigeren sinnlichen Ausdruck findet als später („mein Schoß! Gott! drängt sich nach ihm hin" 1098, später „mein Busen", A 3406); sie möchte ihn in Armen halten und an seinen Küssen ersticken. Das will natürlich der Schlußvers sagen, nicht: „auf die Gefahr hin, zu vergehen." Sagt doch Gretchen später noch zu Faust (S. 86 Z. 45 ff.): „Bist mein Heinrich und hast 's Küssen verlernt! Wie sonst ein ganzer Himmel mit deiner Umarmung über mich eindrang. Wie du küßtest, als wolltest du mich in wollüstigem Tod ersticken. Heinrich, küsse mich, sonst küss' ich dich."

Niemals wohl hat ein Dichter mit so einfachen Mitteln so große Wirkung erzielt wie hier. Strophenbau und Satzbau sind von fast kindlicher Einfachheit; aber wie schmiegen sie sich unter den Händen des Dichters dem Gedanken an! Wo die Geliebte den Geliebten mit ihren Armen umklammert, da wachsen auch die kurzen Strophen durch den Uebergang des Sinnes untrennbar zusammen (1101 f.). Und nicht bloß der Refrain, der ganze Satzbau malt aus, wie ihre Gedanken immer und immer wieder auf denselben Punkt zurückkehren. Dieser Satzbau ist ganz auf dem Parallelismus begründet, auf einfachem oder auf doppeltem; er würde den Eindruck der Hülflosigkeit machen, wenn es nicht der Dichter verstanden hätte, die einfache Strophen- und Satzform wiederum auf das mannigfachste zu variieren. Am kürzesten wird das ein Schema vergegen-

wärtigen, in dem die parallelen Zeilen durch die gleichen Buchstaben ausgedrückt, die gleichlautenden aber fett gedruckt sind:

**aabc** | defe gege | **aabc**
ikik | llll xlll | **aabc**
mnop pqrs

## 13. Marthens Garten (Katechisation).

Nach dem Liebesspiel der ersten Gartenscene werden in dieser zweiten die tiefsten Fragen unter den Liebenden aufgeworfen; nicht bloß um das Verhältnis tiefer zu gründen, sondern auch um die innere Kluft zu zeigen, die den Teufelsbündler von Gretchen noch weit mehr als die äußeren Verhältnisse trennt. Das ist die Bedeutung der Scene im dramatischen Zusammenhange, die man über ihrem philosophischen Gehalt nicht vergessen darf. Noch ehe sie das volle Glück der Liebe genossen haben, ziehen finstere Wolken herauf. Auch diese Scene weiß nichts von einer Trennung der Liebenden, die vielmehr in Marthens Garten und in ihrem Hause (1177) fortgehend verkehren. Den innigen und trauten Verkehr verrät es, daß Gretchen nun auch Faust beim Vornamen nennt, den wir hier zum erstenmal erfahren. Statt des im achtzehnten Jahrhundert schon zum Kutscher- und Bedientennamen herabgesunkenen und daher schon trivial gewordenen Vornamens der Sage (Johann) hat Goethe den deutschen Namen Heinrich gewählt, den er aus sichtbarer Vorliebe auch dem Egmont verliehen hat.

A (1106—1160). Gretchen, die sonst dem Geliebten ganz unterworfen erscheint, zu allen Dingen „ja" sagt, nimmt ihn in Bezug auf die Glaubensfrage scharf ins Gebet. Man soll daraus erkennen, wie sehr das mit ihrem ganzen Wesen verwachsen ist, wie wenig Faust ihre hingebende Liebe bewahren kann, sobald sie erfährt, daß er im Bund mit dem Bösen steht. Mitten im harmlosesten Gespräch legt sie ihm diese Gewissensfrage vor. Die gar zu beiläufige, auch metrisch und sprachlich („dann" für „denn" in der Frage) anstößige Wendung im Urfaust (1106 „Sag' mir doch, Heinrich!" „Was ist dann?") hat Goethe gewiß später geändert, weil sie ihm als ein zu plötzlicher, den Eindruck des Listigen machender Ueberfall erschien. Jetzt beginnt die Scene zwar auch mitten im Gespräch, aber doch mit dem innigen, auf etwas Wichtiges vorbereitenden: „Versprich mir, Heinrich!" (A 3414), d. h. zu thun oder zu sagen, um was ich dich bitte; und Faust antwortet ebenso herzlich: „Was ich kann!", freilich nur, um gleich darauf, als er den Inhalt ihrer Bitte kennen gelernt hat, eine ausweichende Antwort zu geben (1110 ff.). Niemandem sein Gefühl und seine Kirche rauben, das war ganz die Art des jungen Goethe, von dem Kestner in seinem Tagebuch schreibt: er störe andere nicht gern in ihrer ruhigen Vorstellung von Gott. Aber Gretchen ist damit nicht zufrieden; sie besteht darauf, daß „man" (also auch der Geliebte) daran glauben müsse (1113), worauf Faust lächelnd mit einem „Muß man?" (1114) antwortet, das eine doppelte Ironie verbirgt: muß man glauben, auch wenn man nicht kann? Und ist glauben müssen nicht an sich ein Unding? Gretchen

geht noch weiter und wirft Faust im besonderen vor (1115. 1117), daß er die Kirche und die Sakramente vermeide (wobei Goethe 1117 die „Kirche" und das „Nachtmahl", Abendmahl, später durch die „Messe" und die „Beichte" A 3425 ersetzt hat, um den Anachronismus der protestantischen Kirchenformen zu vermeiden, denn sein „Faust" setzt trotz S. 21 Z. 29 die Reformation nirgends voraus). Dieser Vorwurf ist zwar durch die Sage an die Hand gegeben; in den Volksbüchern, besonders bei Pfitzer (Keller 112. 114), gehört es zu den Punkten des Vertrages, daß Faust Gott und allem himmlischen Heer absage, zu keiner Kirche gehe, die Predigten nicht besuche, auch die Sakramente nicht gebrauche (vgl. 1115 ff.), und Faust kostet es wenig Ueberwindung, darauf einzugehen, da er ohnedies an wichtigen Glaubenslehren längst irre geworden ist und als Pfaffenfeind nicht viel auf die Predigten und auf andere Zeremonien und Sakramente der Kirche achtet. Es ist nicht unmöglich, aber freilich auch nicht zu beweisen, daß sich Goethe in dieser ersten Phase der Dichtung gleichfalls einen Artikel des Vertrages darunter gedacht hat. Denn auch persönlich lag es ihm nahe genug, den Teufelsbündler so zu zeichnen. „Er geht nicht in die Kirche," meldet wiederum Kestners Tagebuch, „auch nicht zum Abendmahl, denn, sagt er, ich bin dazu nicht genug Lügner." Als ihm Gretchen weiter mit der Hauptfrage, ob er an Gott glaube, zusetzt, antwortet Faust zuerst wiederum ausweichend, aber seine späteren Ausführungen in Gedanken vorausnehmend: „Wer darf sagen, ich glaub' an Gott" („an einen Gott" 1119 hat Goethe A 3427 geändert, damit nicht auf „einen" ein unbeabsichtigter Nachdruck gelegt werde, denn

nicht um das Bekenntnis zum Monotheismus, sondern zur persönlichen Gottheit überhaupt handelt es sich)? auch der Ueberzeugte (Priester 1120) und der Weise, dessen Lebensaufgabe das Forschen nach den letzten Dingen ist, haben kein Recht, diese Frage mit ihrem Ja oder Nein entscheiden zu wollen; aber in der Frage selber, darin daß sie sich uns überhaupt aufdrängt, ist die Antwort (vgl. die folgenden Ausführungen Fausts) schon gegeben, die nichts entscheidende Antwort auf eine sich von selber beantwortende Frage erscheint Faust aber als (unbeabsichtigter) Spott des Antwortenden über den Frager. Als aber Gretchen nun von Fausts Unglauben schmerzlich überzeugt ist (1122 scheint im Urfaust keine Frage zu sein, erst A 3430 hat Goethe es so gefaßt, als ob Gretchen ihn nun durch die negative Fassung der Frage von der anderen Seite in die Enge treiben wollte), da kann Faust nicht länger ausweichen und er predigt der Geliebten in Wendungen, die sie verstehen kann, *seinen* Gott, den Allumfasser, den Allerhalter. Nach diesem Faustischen und, wie wir noch sehen werden, Goethischen Bekenntnis gibt es keinen außer uns bestehenden, keinen persönlichen Gott. Die Natur in Gott, Gott in der Natur — das ist die Formel; eben darum lebt Gott auch in uns Menschen selbst, in unserem Gefühl. Gott umfaßt und erhält also die äußere Welt, das physische Leben (1132 f.); er erscheint wirksam in den Gesetzen der natürlichen Welt (1133—7); auch unsere physische Existenz (1138) ist sein Werk und in unserem Geistes- und Gefühlsleben (1139 ff.) ist wiederum Er, wie Goethe mit einem wunderbaren, die eigentliche und die übertragene Bedeutung des Wortes schön ver-

bindenden Oxymoron sagt: „unsichtbar sichtbar" (1142) gegenwärtig. Für diesen seinen Gott, der nicht außer uns, sondern tief im menschlichen Herzen wohnt, sucht Faust in dem überschwenglichen, stammelnden Stile des Sturmes und Dranges vergebens einen Namen. Glück, Herz, Liebe, Gott sind ihm darin gleichbedeutend, das Gefühl die Hauptsache, der Name nur eine Abschwächung des Gefühls (1145 ff.). Ganz in gleichem Sinne schreibt der junge Goethe an seine Freundin Gustchen Stolberg (Der junge Goethe III, 80): „Das liebe Ding, das sie Gott heißen, oder wie's heißt"; und Kestner hat Goethe offenbar schon in Wetzlar von derselben Seite kennen gelernt wie Gretchen ihren Faust, wenn er in sein Tagebuch schreibt: „Er strebt nach Wahrheit, hält jedoch mehr vom Gefühl derselben, als von ihrer Demonstration"; „er drückt sich meist in Bildern und Gleichnissen aus, wenn er älter werde, hoffe er die Gedanken selbst, wie sie wären, zu denken und zu sagen" ... Während also Gretchen zwischen ihrem Gott und ihrer Liebe wählen zu müssen fürchtet, zeigt ihr Faust seinen Gott gerade in ihrer Liebe gegenwärtig, wie Goethe auch in dem Naturaufsatz die Liebe die Krone der Natur nennt. Aber Gretchen ist mit Fausts Antwort nur halb zufrieden; sie hängt an dem persönlichen und geoffenbarten Gott und wirft Faust nun bestimmter den Mangel des „Christentums" vor (1160); wo sich das Gespräch nun auf Mephistopheles wendet und wir vorläufig Halt machen.

Die theosophischen Grundlagen, auf denen das berühmte Glaubensbekenntnis des Faust beruht, lassen sich schon bei dem jungen Goethe erkennen und er ist ihnen

bis ins hohe Alter hinauf getreu geblieben. Wir nennen's Goethes Frommsein. Schon in seinem Straßburger Tagebuch macht der junge Goethe zu einem Kompendium, der „Bibliographia antiquaria" von Fabricius (Hamburg und Leipzig 1713) in lateinischer Sprache die folgende, wie wir wohl annehmen dürfen, selbständige Bemerkung (W. A. 37, 90 f.): „Separatim de Deo et natura rerum disserere difficile et periculosum est, eodem modo quam si de corpore et anima sejunctim cogitamus; animam non nisi mediante corpore, Deum non nisi perspecta natura cognoscimus, hinc absurdum mihi videtur, eos absurditatis accusare, qui ratocinatione maxime philosophica Deum cum mundo conjunxere. Quae enim sunt, omnia ad essentiam Dei pertinere necesse est, cum Deus sit unicum existens et omnia comprehendat. Nec Sacer Codex nostrae sententiae refragatur, cujus tamen dicta ab unoquoque in sententiam suam torqueri patienter ferimus. Omnis antiquitas ejusdem fuit sententiae, cui consensui quam multum tribuo. Testimonio enim mihi est virorum tantorum sententia, rectae rationi quam convenientissimum fuisse systema emanativum; licet nulli subscribere velim sectae, valdeque doleam Spinozismum, teterrimis erroribus ex eodem fonte manantibus, doctrinae huic purissimae iniquissimum fratrem natum esse*)." Noch näher aber führen uns an die Predigt

*) „Ueber Gott und die Natur getrennt zu handeln, ist schwierig und gefährlich, gerade so, als wenn wir über Leib und Seele gesondert denken; denn wir erkennen die Seele nur vermittelst des Leibes, Gott nur aus der Natur. Daher erscheint es mir thöricht, diejenigen der Thorheit anzuklagen, welche in echt

des Faust die Briefe heran, welche Goethe, kurz bevor er am Faust zu schreiben begann, an Lavater und dessen Freund Pfenninger gerichtet hat (26. April 1774; Briefe 2, 155 ff.). Lavater hat, wie alle seine Freunde, so auch Goethe zu katechisieren versucht, ohne daß ich ihn aber deshalb als Modell für Gretchen hinstellen möchte. Er hat seine Teilnahme an Goethes Seelenheil stets kundgegeben und mit ihm wie mit einem Ungläubigen geredet, der Beweise für das Dasein Gottes verlange, wenn er an Gott glauben solle; wie mit einem, der keine „innere Erfahrung" hat. Wir wissen schon aus Goethes Tagebuch, wie falsch Lavater ihn damit beurteilt hat. Er antwortet denn auch den Zürichern: er habe eben das erfahren wie Lavater, er sei im Gegenteil noch viel resignierter im Begreifen und Beweisen als Lavater (Urfaust 1118 ff. 1123 ff.). Indem er Lavaters Zeugnisse für die Existenz Gottes zurückweist, sagt er ganz übereinstimmend mit dem Urfaust (1132 f. 1139 f.): „Brauche ich Zeugnis, daß ich bin? Daß ich fühle?" Alles sei vielleicht ein

---

philosophischem Raisonnement Gott mit der Natur verbunden haben. Denn alles, was besteht, muß zu dem Wesen Gottes gehören, da Gott das einzige Wesen ist und alles in sich begreift. Dieser unserer Meinung widerspricht auch nicht die Heilige Schrift, deren Aussprüche wir freilich gewohnt sind, von jedem für seine Meinung geltend gemacht zu sehen. Das ganze Altertum war der gleichen Meinung, und ich lege auf seine Zustimmung einen hohen Wert. Denn das Urteil so großer Männer dient mir als Zeugnis, daß das Emanativsystem (unten S. 335 f. Beilage) der gesunden Vernunft am meisten entspricht; obgleich ich keiner Sekte ganz beitreten möchte und es sehr bedaure, daß in dem Spinozismus jener reinsten Lehre ein ungleicher Bruder entstanden ist, wie so oft die schlimmsten Irrtümer (mit der Wahrheit) aus einer Quelle fließen."

bloßer Wortstreit, und er könnte mit Lavaters Worten dasselbe sagen, wie mit den seinigen (1156 f.); als Mensch könne er ja gar nicht anders fühlen, als alle anderen Menschen (1154 f.). Die Zeugnisse (also auch die Schrift) schätzt er nur insoweit, als sie ihm darlegen, daß tausende oder einer vor ihm dasselbe empfunden haben wie er. Das „Wort der Menschen" ist ihm also auch „Wort Gottes" d. h. Offenbarung, „es mögen's Pfaffen oder Huren gesammelt haben" (d. h. die Offenbarung ist ihm ebensoviel, aber auch nicht mehr wert, als jede Aeußerung eines nach der Gottheit strebenden, aus dem Gefühl der Gottheit redenden Menschen). Darum fällt er auch jedem Bruder um den Hals: Moses! Prophet! Evangelist! Apostel! Spinoza! Machiavell! „Darf aber auch zu jedem sagen: Lieber Freund! Geht dir's doch wie mir! Im Einzelnen sentierst du kräftig und herrlich, das Ganze ging in euren Kopf so wenig wie in meinen" (1120 ff. 1123 ff.) — in dem Brief an die Züricher bedeuten diese Worte: mehr weißt auch du nicht, lieber Lavater! — Es ist nicht meine Aufgabe, nachzuweisen, wie Goethe auf solche Gedanken gekommen ist. Daß eine Theosophie, welche die Gottheit so tief in dem Gemüt einwurzelt, von dem Pietismus nicht unbeeinflußt geblieben sein kann, liegt auf der Hand. Nur beispielsweise erwähne ich den Pietisten Dippel (Monographie von W. Bender, Bonn 1882), der die Bibel gleichfalls nicht als das Wort Gottes betrachtet, sondern nur als ein Zeugnis, desgleichen jeder Fromme noch täglich aus seinem eigenen Innern neu erhalten könnte. Auch mit Spinoza, den Goethe damals schon kannte und seitdem nicht mehr so schroff ablehnte,

wie in der oben (S. 179) citierten Tagebuchstelle, berührt sich sein Gottesbegriff: das monistische Verhältnis zwischen der Gottheit und der Welt, die Immanenz, nicht Transcendenz der Gottheit ist ja der metaphysische Haupt- und Grundgedanke des Spinozistischen Systemes (vgl. Dilthey im Archiv für Gesch. der Philos. VII, 322. 336; Schneege, Progr. Pleß 1890, S. 3. 5 f. 18.). Und so hat sich denn Goethe mit Herder, der damals zu ihm stand, in seiner späteren Spinozistischen Periode gegenüber Fritz Jacobi zu denselben Gedanken bekannt, wie zehn Jahre früher gegenüber Lavater. Am 9. Juni 1785 schreibt er an Jacobi aus Ilmenau (Briefe 7, 62 ff.): „Das Dasein ist Gott. — Vergib mir, wenn ich so gern schweige, wenn von einem göttlichen Wesen die Rede ist, das ich nur in und aus den rebus singularibus erkenne ... Hier bin ich auf und unter Bergen, suche das Göttliche in herbis et lapidibus." Und Herder, der in dieser Sache das Wort für Goethe weiter führen darf, redet den „extramundanen Personalisten" Jacobi mit den Worten an (6. Februar 1784, Nachlaß II, 254 ff.): „Was ihr lieben Leute mit dem Außer-der-Welt-existieren wollt, begreife ich nicht: existiert Gott nicht in der Welt, überall in der Welt, und zwar überall ungemessen, ganz und unteilbar, so existiert er nirgend ... Eingeschränkte Personalität paßt aufs unendliche Wesen ebensowenig, da Person bei uns nur durch Einschränkung wird." Und ein anderes Mal (20. Dez. 1784, a. a. O. 263): „Gott ist freilich außer dir und wirkt zu, in und durch alle Geschöpfe (den extramundanen Gott kenne ich nicht), aber was soll dir der Gott, wenn er nicht in dir ist und du sein Dasein auf unendlich

innige Art fühlest und schmeckest und er sich selbst auch in dir als in einem Organ seiner tausend Millionen Organe genießet." Wie sich aber Goethe noch später zu dem monistischen „Gott in der Natur und die Natur in Gott" in Prosa und in Versen bekannt hat, das habe ich hier, wo es sich bloß um den „Faust" handelt, nicht weiter zu verfolgen (vgl. Loeper, Dichtung und Wahrheit I, 129. 331).

Für uns fragt es sich nun aber darum, ob dieses religiöse Bekenntnis in den Mund und in die Situation des Faust paßt? Und da machen sich freilich Bedenken geltend. Wir sind Goethe schon einmal (s. oben S. 42 f.) auf dem Wege begegnet, sich den Faust als einen Weisen der Aufklärungszeit vorzustellen, der an keinen persönlichen und an keinen christlichen Gott glaubt. Dieser Widerspruch lag keineswegs in der Sage angedeutet; denn wenn z. B. der Pfitzerische Faust (Keller 113) sich rund resolviert, Gott und allem himmlischen Heer abzusagen, „dieweil ich doch jederzeit an der Auferstehung der Todten gezweiffelt, noch anjetzo ein jüngstes Gericht glaube", so heißt das nicht, daß Faust nicht an Gott glaubt, sondern nur, daß er an die ewige Vergeltung nicht glaubt, von Gott also nicht zur Rechenschaft gezogen zu werden fürchtet. Der Goethische Faust, so sehr er mit der Theologie und dem Dogma zerfallen ist, bekennt aber seinen Glauben an den biblischen und selbst an den christlichen Gott an anderen Stellen so unzweideutig, daß sich damit das monistische Bekenntnis zu einer unpersönlichen Gottheit kaum vereinigen läßt. Auch sonst ist dieses Bekenntnis mit der Dämonologie im „Faust" schlechterdings nicht in Einklang zu bringen.

Die Gottheit, die sich zum Wirken im Weltall und auf der Erde der persönlichen Geister, des Makrokosmus und des Erdgeistes, bedient, muß selber auch eine persönliche Gottheit sein. Und daraus, daß hier Gott und Natur eins sind, früher aber auch der Erdgeist und die Natur eins waren (s. oben S. 58 f.), würde logisch zu folgern sein, daß auch Gott und Erdgeist identisch sind, was, wie wir wissen (s. oben S. 61) der Phantasievorstellung des Dichters keineswegs entspricht. Aber man fragt sich doch weiter auch in unserer Scene: warum redet Faust dem Gretchen nicht vom Erdgeist, der ihm ja auch von der „Gottheit" (156) gesprochen hat? Es liegt nahe, darauf zu antworten: weil Gretchen, das arme unwissende Kind, ihn nicht verstehen würde, und weil er der gläubigen Seele seinen Verkehr mit den Geistern nicht verraten darf. Schwerlich aber hat Goethe diese Frage überhaupt aufgeworfen und beantwortet. Wenn es also nach alledem kaum einem Zweifel begegnen wird, daß der philosophische Inhalt der Scene mit den Voraussetzungen der Dichtung nicht in Einklang steht, so ist doch die landläufige Meinung, als ob Goethe die Katechisationsscene bloß um dieses persönlichen Bekenntnisses willen eingeschoben hätte, ein Irrtum. Die Scene ist vielmehr ein Angelpunkt auch in dramatischer Hinsicht, wie oben (S. 174) schon angedeutet ist und gleich näher ausgeführt werden soll.

B (1161—1193). Gretchen hat Faust, von allgemeinen Fragen über die Religion immer mehr aufs Konkrete kommend, ganz in die Enge getrieben; und vom Christentum (1160) geht sie mit der feinen Witterung, die sie von dem Bösen hat, schnurstracks auf

Mèphistopheles los, in dem sie seit jeher (605 ff., A 2893 f.) den Teufel geahnt hat. Das einzige harte Urteil, das die liebe Seele über einen Menschen fällt, und das sie gleich darauf selbst wieder zurücknimmt (1174), ist über ihn. Sie sieht ihn in völligem Gegensatz zu sich selber: sie, die an allem Menschenlos herzlichen Anteil nimmt (s. oben S. 157) und jeden Menschen lieben möchte, empfindet ein Grauen vor dem spöttischen, boshaften Gesellen, der an nichts Anteil nimmt (1180) und (wie der Teufel in dem Volksbuch auch von Faust verlangt) keines Menschen Freund ist (1182). Die Antworten Fausts sollte der Leser und der Schauspieler ja nicht zu leicht nehmen: es sind nicht mehr, wie bei der Gottesfrage, Ausflüchte, es sind Unwahrheiten und Lügen, wenn er die Geliebte beruhigt, daß sie ihn nicht fürchten sollte (1168); oder wenn er seine Existenz mit der Notwendigkeit des Uebels auf der Welt entschuldigt (allerdings erst A 3483; im Urfaust ist die Konstruktion von „geben" dem Sinne nach durch „mehr" bestimmt, wie Goethe auch sonst sagt: „es geben Menschen", Festschrift für Hildebrand 67). Aber zuletzt bricht auch er, überwältigt von dem reinen Gefühl des armen, unwissenden Mädchens in die (für sich gesprochenen) Worte aus: „Du ahnungsvoller Engel du!" Mit geflissentlicher Absicht aber betont Gretchen, daß sie bei der Anwesenheit des Mephistopheles Faust gar nicht mehr zu lieben glaube (1188 f.), und sie kann es gar nicht für möglich halten, daß Faust das nicht auch empfinde (1192). Wenn wir wirklich zusammengehören, will sie sagen, dann mußt du hier auch so fühlen! Aber Faust hat auch darauf nur eine leere Ausflucht (1193), die Gretchen

überhört ... Es ist nicht zu verkennen, daß hier der Angelpunkt und der Konflikt in dem Verhältnis zwischen Faust und Gretchen vorliegt. Hier mußte sich Faust bekennen, oder er mußte fliehen. Jetzt wäre der Augenblick, wo der große Hans reuig zu ihren Füßen liegen könnte (579 f.). Gretchen hat ihm offen genug zu verstehen gegeben, daß er als Teufelsbündler keine Liebe bei ihr zu erwecken im stande wäre; wer verkennt hier, daß der Dichter das Wort vorbereitet, mit dem sie sich später, als sie den Teufel wirklich erkennt, von ihm lossagt: „Mir graut vor dir!" Faust aber schweigt. Und mit großartiger ironischer Wendung läßt der Dichter folgen, was den Fall Gretchens zur Folge hat. Unter der Voraussetzung, daß er in dem Gewissenspunkte so denke wie sie, wird sich ihm Gretchen hingeben. Indem Faust sie mit der Lüge im Herzen genießt, begeht er einen doppelten Frevel, den er tief empfinden muß und der ihm sein Glück vergällt.

C (1194—1212). Die plötzliche Wendung im Dialog wird echt dramatisch aus der Situation abgeleitet. Gretchen muß nun fort, und Fausts Sehnsucht, sie einmal länger und ganz zu besitzen, macht, daß Gretchen, die sich um seinetwillen schon über so vieles, über Sitte und Landesbrauch, hinausgesetzt hat (1211; vgl. 803), ihm sogleich entgegenkommt. Sie würde ihn bei Nacht einlassen, wenn ihre Mutter nur einen tieferen Schlaf hätte! Hier kommt nun durch Faust das gefährliche und von Goethe, der sonst auch Kleinigkeiten sorgfältig zu motivieren bestrebt ist, auffallend leicht behandelte Motiv des Schlaftrunkes in Verwendung. Es lag nahe genug; und Goethe selber hatte es in einem losen Jugendgedicht,

wo es allerdings besser am Platze war, schon verwendet (Jahrbuch VII, 62): der Dichter will die Geliebte küssen, aber die danebensitzende Mutter hindert ihn; so bittet er den Schlaf, aus seinem Gefieder Mohn auf sie zu sprühen, damit sie einschlafe und den Liebenden nicht länger im Wege stehe. Zu Verführungszwecken dient der Schlaftrunk auch in Richardsons vielgelesenem Roman „Klarissa“ und später in H. L. Wagners „Kindermörderin“, hier wohl schon in Nachahmung Goethes. Aus „Romeo und Julie“, wo der Bruder Lorenzo freilich nur in die Hausapotheke zu greifen braucht, ist gewiß der bedenkliche Nebenzug zu erklären, daß Faust den Schlaftrunk sofort in Bereitschaft hat. Denn daß Faust ihn zu diesem Zwecke längst vorbereitet und mit Absicht mitgebracht hätte, ist keinesfalls anzunehmen, das würde ihn doch zu stark belasten; eher könnte man noch dem Dichter mit der Annahme zu Hilfe kommen, daß der Teufel, der ja voraussieht, wie es kommen wird, ihn ihm für andere Zwecke in die Hand gegeben hat, oder daß Faust, der freilich sonst immer der Hilfe des Mephistopheles bedarf, dieses Mal wie in Auerbachs Keller über eigene Zauberkraft verfügt. Aber auch wie es mit dem Trank weiter zugegangen ist und was seine Folgen waren, bleibt ganz im Hintergrunde. An ein absichtlich gereichtes Gift ist natürlich nicht zu denken; aber die geflissentliche Betonung, daß drei Tropfen genügen (1203 ff.), die Mutter in einen angenehmen tiefen Schlaf zu versetzen, scheint darauf hinzudeuten, daß Gretchen in diesem Punkt etwas versehen und ihr zu viel gegeben hat. Daß die Mutter infolge des Trankes gestorben ist, wird schon im voraus angedeutet

durch Gretchens besorgte Frage, es werde ihr hoffentlich nicht schaden (1207); und Fausts Antwort (1208), daß er es sonst nicht raten würde, darf nicht als Lüge genommen werden. So bleibt uns hier nur die Zuflucht zum Teufel, der Faust statt des Schlaftrunkes ein Gift gereicht oder sonst bei dem Tode auf eine, den Liebenden selber unbekannte Art seine Hand im Spiele gehabt haben kann. Erst aus der drittnächsten Scene (1310/1; 1322 f.) erfahren wir, daß die Mutter durch Gretchens Schuld gestorben sei, und Gretchen selber bekennt sich in der Kerkerscene zweimal dazu (S. 86, Z. 58; S. 88, Z. 86 ff.). Wir werden dort sehen, daß die Mutter nach der späteren Annahme nicht sogleich das erste Mal erlegen, sondern langsam an den Folgen des wiederholt angewandten Schlaftrunkes gestorben ist, und daß ihr Tod kein plötzlicher, Aufsehen erregender war; nur Gretchen und Faust sind sich heimlich der Schuld an ihrem Tode bewußt, sonst weiß niemand darum, und niemand mißt Gretchen oder ihrem Geliebten die Schuld an dem Tod der Mutter bei.

Es ist kein Abfall, wenn die Scene, die so hoch mit religiösen Fragen begonnen hat, nun mit einem nächtlichen Stelldichein schließt. Denn die Liebe, die Faust dem Gretchen als seinen Gott verkündet hat, ist es auch, die Gretchen nun nach seinem Willen treibt. Aber die Scene, die mit der Gottheit beginnt, schließt mit dem Teufel ab.

D (1213—1235). Mephistopheles hat nach seiner Gewohnheit wieder spioniert (1214) und es ist ihm nicht unbekannt geblieben, daß Gretchen, die er mit einem Goethe noch am weimarischen Hofe für naseweise, un-

reife Backfische sehr geläufigen Ausdruck als „Grasaffen“ bezeichnet (1213, an die Stein I[2], 50 f., Schriften 4, 235), den Doktor „katechisiert“ (1215; im Urfaust mit Bezug auf 1152, wo A 3460 später „Pfarrer“ hat), d. h. aus dem Katechismus oder wenigstens in katechetischer Form ausgefragt hat. Wie ihm alles Heilige ein Greuel und ein Gegenstand des bloßen Spottes ist, so sieht er oder gibt er wenigstens vor, darin bloß die weibliche Herrschsucht zu sehen. Faust verrät in seinem Widerspruche, wie tief er in Gretchens Seele geschaut hat, und wiederum fliegen nun die Schimpfworte zwischen den beiden ungleichen Gesellen hin und her. Wie bei ihrem letzten Zwist (908 ff.) wirft auch dieses Mal der Teufel ihm vor, daß hinter seiner übersinnlichen Liebe nur die Sinnlichkeit stecke (1226); und Faust, dessen Zorn nur um so größer ist, weil er ihm wieder nicht ganz unrecht geben kann, nennt ihn eine den Spott herausfordernde Mischung von Gemeinheit und Bosheit (1228; dabei ist natürlich an die Schöpfung des Menschen in der Genesis 2, 8 gedacht, wo Gott den Menschen aus Erde bildet und ihm dann die Seele einbläst: bei Mephistopheles, will Faust sagen, hat der Herr nicht zur Erde, sondern in den Dreck gegriffen und ihm anstatt der Seele das höllische Element eingeblasen). Und nachdem er sich aus Aerger und Galle Gretchens Aeußerungen über seine Physiognomie mit der dummen, selbstparodistischen Einbildung des Teufels (1233 schwanken die Lesarten schon im Urfaust zwischen „der“ und „ein“ Teufel) möglichst zu seinen Gunsten zurechtgelegt hat, kommt er zu Fausts Aerger nochmals auf das nächtliche Stelldichein zurück, an dem auch er, freilich in

anderem Sinne, als er es Faust glauben machen will, seine Freude hat. Wiederum behält der Teufel das letzte Wort und Recht.

## 14. Am Brunnen.

In den drei folgenden Scenen ist das gefallene Gretchen allein die handelnde Person. Die Aufgabe des Dichters, uns ihre Qualen zu vergegenwärtigen, hat ihre Isolierung mit sich gebracht und war überhaupt keine leichte. Die heimliche Schande entzieht sich ja den Blicken der Welt. Von Marthe ist Gretchen, seitdem sie gefallen ist, natürlich für immer getrennt, sie verschwindet aus dem Urfaust. Faust, so müssen wir wohl annehmen (1264), hat sie verlassen, aus Reue über die Verführung. Daß wir über diese wichtige Voraussetzung jede direkte Andeutung vermissen, war die notwendige Folge von Gretchens Isolierung. Denn daß sie diesen Punkt selber berühren sollte, dürfen wir nicht erwarten.

Den ersten Einblick in Gretchens Inneres verschafft uns der Dichter dadurch, daß er ihr das eigene Schicksal in einem fremden Bilde von außen entgegenhalten läßt. Diese Technik des Illustrationsfalles ist den Dichtern aller Zeiten bei der Darstellung geheimer Sünden unentbehrlich gewesen; sie war schon den Zeitgenossen des Dichters geläufig, unter denen sie keiner öfter angewandt hat, als Goethes Rivale in der Tragödie von der Kindesmörderin, H. L. Wagner. In dessen „Reue

nach der That“ (Ostern 1775) erzählt ein jüdischer Hausierer, er habe ohne die Einwilligung seines Vaters geheiratet und darum seinen Fluch geerntet, der sich auch an seinem Weibe, das im ersten Kindbett gestorben, und an seinem Sohn, der als Krüppel auf die Welt gekommen sei, erfüllt habe; — die Heldin, die ebenfalls im Begriffe steht, ohne Einwilligung der Mutter zu heiraten, zieht sich daraus eine Lehre! In demselben Stück erzählt eine andere Person die Geschichte von zwei treuen Liebenden, die gemeinsam in den Tod gegangen sind, weil sie einander nicht angehören konnten; — und gleich darauf werden die Leichen der gleichfalls im Tod vereinigten Helden des Stückes gebracht. Und in der „Kindermörderin“ kommt der Vater der Gefallenen, der rohe Metzger Humbrecht, ahnungslos ins Zimmer gepoltert und flucht über die schöne Jungfer im Hinterhause, die sich von einem Sergeanten eins hat anmessen lassen; — da fällt ihm seine eigene Tochter zu Füßen, welche in dem fremden das eigene Schicksal erkennt und dadurch zum Bekenntnis ihrer Schuld gebracht wird. Das moderne Ehebruchsdrama der Franzosen und der Ehebruchsroman benützen die gleiche Technik gern zur Enthüllung der verborgenen Sünde. Fontane z. B. in seiner „Effi Briest“ läßt uns den Fall der Heldin bloß daraus erraten, daß sie ihre Kinderfrau vor der Schäkerei mit dem Bedienten ernstlich warnt.

Bei Goethe hört Gretchen von dem Illustrationsfall am Brunnen, wo sich in der Kleinstadt in Form des Klatsches das feststellt, was man in größeren Verhältnissen als die öffentliche Meinung oder als das Urteil der Welt bezeichnet. In der Bibel wie bei Homer, in

Goethes Werther und in Hermann und Dorothea spielt der Brunnen und das Brunnengespräch seine typische Rolle, die auch heute noch in keiner Sammlung von kleinstädtischen Genrebildern fehlt. Dort trifft Gretchen mit ihrer Freundin, dem Lieschen, zusammen, die sofort wieder erzählt, was sie soeben von Sibille gehört hat (1238), nämlich den Fehltritt eines vierten Mädchens, des armen Bärbelchens. Lieschen, ein derbes Frauenzimmer, ganz in niederländischer Manier, urteilt hart und lieblos, aus ihr spricht nicht nur die Schadenfreude, sondern auch der Neid, denn sie verrät deutlich genug, daß sie es selber gern so gut gehabt hätte, und daß ihr der „flinke Jung" auch in die Augen gestochen hat. Bärbelchen hat sich von ihm den Hof machen lassen (1248), Geschenke von ihm angenommen (1250) und ihr Kosen und Küssen (1251) vor der Welt nicht verborgen. Und jetzt, wo ihre „Blume" (für Jungfernschaft 1252) weg ist, ist er durchgegangen (1263 er findet auch anderwärts, was er zum Leben braucht). Von dem hartherzigen Lieschen hören wir aber nicht bloß, wie es Gretchen ergangen ist, sondern auch, was der Gefallenen bevorsteht: sie wird im Sünderhemde Kirchenbuße thun müssen, wenn er sie im Stich läßt (1260); und wenn sie ihn kriegt, wird der gefallenen Braut am Polterabend von den Burschen der Brautkranz zerzupft und von den Dirnen zerhacktes Stroh vor die Thüre gestreut werden (1265 ff.).

Indem Gretchen in diesem Schicksal ihr eigenes erkennt, sehen auch wir, was in ihr selber vorgeht. Was sie über Bärbel sagt, muß uns verraten, wie sie über sich selber denkt. Das schwere „Ach", das ihr die boshafte

Nachricht, daß Bärbelchen nun auch ein Kind unter ihrem Herzen zu nähren habe (1241), erpreßt, verrät uns, wie es mit ihr selber steht. Sie bedauert, im Gegensatz zu Lieschen, den Fehltritt Bärbelchens (1253). Sie hofft, gewiß auch für sich selber (S. 88, Z. 93), daß der Ungetreue sie doch noch zu seiner Frau machen werde. Und als Lieschen, die, wie das Urteil des Volkes überhaupt, für den Fehltritt nur das Mädchen und nicht den Mann verantwortlich macht (1262 ff.), dazu wenig Hoffnung gibt, antwortet sie: „Das ist nicht schön" (1264). Das ist zugleich auch der einzige Vorwurf, den sie gegenüber dem eigenen treulosen Geliebten erhebt. Wie sie keinen Versuch unternimmt, ihn zu halten oder gar zurückzuholen, sondern demütig wartet, daß er doch noch kommen wird, so wird auch nie in ihren Monologen ein Wort des Vorwurfes gegen ihn laut. So wendet sich auch, nachdem Lieschen abgegangen ist, ihr Blick in dem kurzen Epilog, in dem auch sie, nach der Weise des Dichters, sich Rechenschaft über das Vorhergegangene geben muß, nur auf sich selber, in das eigene Innere (1268 ff.). Auch sie hat sonst, wie Lieschen (aber freilich nicht aus Schadenfreude, sondern aus sittlicher Entrüstung), den Fehltritt Anderer nicht schwarz genug finden können, und noch schwärzer als er war, aber für ihr Gefühl doch immer noch nicht schwarz genug ausgemalt (1272 f.), und sich selig gepriesen im Gegensatz zu der Sünderin (1274). Und nun hat sie doch selber der Sünde sich bloß gestellt (1275). Aber trotzdem empfindet sie noch keine Reue, nur das Gefühl des Glückes, das sie in seiner Liebe genossen hat (1277). So schließt der Epilog ganz deutlich an die letzten Worte an, die wir

Gretchen vor dem Falle zu Faust haben sagen hören (1210 = 1276). Sie hat noch nichts zu bereuen und zurückzunehmen; sie gibt deutlich zu verstehen, daß, wenn es noch nicht geschehen wäre, es doch wieder geschehen würde. Aber sie hat auch gehört, was ihr bevorsteht: die Schande der Welt, die öffentliche Kirchenbuße. Und das steigert ihre Angst und ihre Qual.

## 15. Zwinger.

Das zweite Mittel, dessen sich Goethe bedient, uns einen Blick in das Innere des gefallenen und verlassenen Gretchens zu ermöglichen, ist die Form des Gebetes. Mit einem genialen Anachronismus läßt er Gretchen sich an das Bild der Mater dolorosa, die Frau an die Frau, die Mutter an die Mutter, die Schmerzensreiche an die mit dem Schwert im Herzen wenden. Dadurch wird eine Selbstschilderung ihrer gesteigerten Qualen, eine voll austönende lyrische Klage möglich.

Die Scene spielt im Zwinger, d. h. in dem engen Zwischenraum zwischen der Stadtmauer und der letzten Häuserreihe, wo man in Nischen Andachtsbilder aufzustellen pflegte. Bei Goethe ist es das Bild der Mater dolorosa, das sich freilich erst am Ende des sechzehnten Jahrhunderts verbreitet hat (Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts I, 106) und den Inhalt des berühmten Kirchenhymnus Stabat mater von Jacoponus von Todi († 1306) bildlich vergegenwärtigt, der seinerseits wieder an eine Bibelstelle (Lukas 2, 35) anknüpft.

Die Vorstellung von dem Schwerte, welches das Herz der Mutter durchbohrt, war dem jungen Goethe (III, 117) auch in seinen Briefen geläufig. Der musikalischen Komposition von Pergolese hatte Klopstock eine protestantische Parodie des lateinischen Textes untergelegt, die Goethe schon aus der Darmstädter Ausgabe der Klopstockischen Oden bekannt sein mußte. Später brachte Wielands Teutscher Merkur (1781 I, 97 ff.) eine Uebersetzung dieses „Oratoriums, das ewig das erste in seiner Art bleiben wird", nicht um den singbareren lateinischen Text zu verdrängen, sondern um den des Lateinischen unkundigen Lesern „die in jeder Strophe herrschende Hauptempfindung aufzuschließen". Goethe läßt den Klopstockischen Text ganz links liegen und hält sich hier, wie später beim Dies irae, an das lateinische Original. Die Anrede: „Du schmerzenreiche" (1279) gibt das lateinische Mater dolorosa in dem ersten Verse des Hymnus wieder, die Beschreibung des Bildes (1281—3) faßt den Inhalt der ersten Strophe des Originals in wenig Worten zusammen. Am deutlichsten ist der Anschluß in den Versen 1290—2, wo Goethe im Versmaß und im Inhalt an das Stabat mater anklingt (quae moerebat et dolebat et tremebat) und die Qualen Gretchens mit denselben Worten, wie der Hymnus den Schmerz der Gottesmutter, beschreibt. Auch in dem Verse: „Wer fühlet" . . . (1287) scheint eine Wendung des Hymnus nachzuklingen (quis est homo, qui non fleret?).

Gretchen hat nach einer schlaflosen, jammervollen Nacht (1301. 1304 ff.) beschlossen, der Mutter Gottes ihr Herz auszuschütten. Sie hat aus den Töpfen vor

ihrem Fenster (1299) Blumen genommen, die sie ihr bringen will. Im Urfaust (1277/8) schwenkt sie die Krüge, die vor dem Muttergottesbild stehen, zuerst im nächsten Brunnen aus, ehe sie ihre frischen Blumen an die Stelle der vertrockneten steckt; später hat Goethe diese scenische Anweisung fallen gelassen, offenbar weil ihm zwei Brunnendekorationen hintereinander mißfielen, ohne daß man aber dieses Nebenzuges wegen die chronologische Aufeinanderfolge der Scenen ihrer Entstehungszeit nach zu bezweifeln das Recht hätte. Kundigen Regisseuren hätte die Lesart des Urfaust längst einen Fingerzeig geben können, wie sie, bei der üblichen Zusammenziehung der beiden Scenen, dem von dem Brunnen kommenden Gretchen den lästigen Krug abnehmen könnten: Gretchen kommt mit Blumen, nimmt die Blumenkrüge vor dem Muttergottesbild herunter, schwenkt sie während der Scene mit Lieschen aus und kommt dann mit den Krügen vor das Muttergottesbild, wo sie sie wieder an ihren Ort stellt und damit los ist.

Der Monolog beginnt (I, 1278—1286) in Form des Gebetes mit der Anrede an die Mater dolorosa und mit der Bitte um Gehör (1280 ab = herab, von Goethe später A 3589 mit Recht geändert, um das Mißverständnis für „weg" zu vermeiden); diese drei Verse (1278—1280) kehren als Refrain am Schlusse wieder. Indem sie vertrauensvoll zu ihr aufblickt, gibt sie eine anschauliche und tief ergreifende Schilderung zugleich des Bildes selbst und der unsäglichen (taub 1282 = namenlos, unsäglich, vgl. betäuben; später mit gleichem Sinn: tausend A 3591) Schmerzen der Gottesmutter, die es darstellt. Wie die Mater dolorosa zu Gott auf-

blickt, so blickt Gretchen zu ihr hinauf — das will sie sagen; aber das zweite Glied der Vergleichung wird nicht durchgeführt, sondern ohne Uebergang, ohne Vergleichungspartikel, folgt sofort (II, 1287—1306) der volle Ausbruch ihres Schmerzes, den sie, um ihr Herz zu erleichtern, in vollen Tönen ausspricht, obwohl Maria, und sie allein, ihn kennt (1292). Mit dreifacher, in jedem Vers zunehmender Steigerung schildert sie zuerst (1293—5) ihr inneres Weh, dann in ganz parallelen, gleichfalls dreimal gesteigerten Versen (1396—8) den äußeren Ausbruch ihres Schmerzes, den sie nicht mehr in ihrer Gewalt hat. Und nun erzählt sie (1299—1306), ganz in der Weise kindlich frommer Beter, wie der Jammer in der Nacht bis zum Unerträglichen angewachsen sei und wie sie daher bei der Gottesmutter Trost gesucht habe. III (1307—1310): Bei dieser Vergegenwärtigung und Erneuerung ihrer Qualen wendet sie sich in der höchsten Verzweiflung mit dem Aufschrei: „Hilf retten mich vor Schmach und Tod!" (1307, den Goethe später A 3616 „Hilf! Rette mich ..." noch stärker herausgebracht hat) wie fordernd an die Gottesmutter, worauf sie sogleich wieder in den anfänglichen Ton des Gebetes zurücksinkt, das seine beruhigende Wirkung gethan hat.

Zum zweitenmale (vgl. 1066 ff.) bedient sich der Dichter, um die Empfindungen Gretchens zum Ausdruck zu bringen, der Form des lyrischen Monologes in gereimten Strophen; aber ein so künstlich gegliedertes Ganze wie dort dürfen wir hier nicht mehr erwarten: es würde hier, wo die Wogen der Leidenschaft übereinander schlagen, nur einen kühlen Eindruck machen. Ab-

sichtlich hat der Dichter nicht einmal die Responsion der Strophen ganz durchgeführt, die nur ähnlich, nicht gleich sind. Dreizeilige und vierzeilige Strophen wechseln ab und treten öfter zu größeren Ganzen zusammen; einmal, (da, wo sich Goethe auch an das Versmaß des Stabat mater anschließt) wechselt (1290 ff.) der Rhythmus innerhalb der Strophe. Der Parallelismus tritt nur mehr einmal stark hervor (1293—8), und der Refrain knüpft den Anfang an das Ende. Bezeichnen wir die dreizeiligen Strophen mit a und d, die vierzeiligen mit b, die trochäische Partie mit c und die Variationen derselben Strophenform durch Exponenten, so haben wir das folgende Schema:

$$a\ a_1\ a_2 \mid a_2\ c\ d\ d\ b\ b_1 \mid x\ a.$$

## 16. Dom.

Eine dritte Methode, uns die Gedanken Gretchens zu vergegenwärtigen, befolgt der Dichter in dieser Scene: wo er ihr Gewissen in der nur für den Zuschauer, aber nicht für Gretchen vernehmlichen Rolle das bösen Geistes objektiviert.

Die Bühnenanweisung im Urfaust besagt, daß Gretchen mit allen Verwandten den Exequien der Mutter beiwohnt. Daraus und aus den Versen 1322 f. erfahren wir erst, daß die Mutter Gretchens gestorben ist. Daß dies durch den Schlaftrunk geschehen ist, wird an unserer Stelle durch den Ausdruck: sie habe sich zur (höllischen) Pein (also in Sünden, ohne das letzte Sakrament; später A 3788 „zur langen, langen Pein", vgl. Math. 25, 46) „hinüber=

geschlafen" (die Bedeutung ist hier eine prägnante, wörtliche) und durch mehrere spätere Stellen unzweifelhaft (S. 86, Z. 58; S. 88, Z. 89; A 4571 f.). Dadurch entstehen aber gegen die Chronologie der letzten Scenen schwere Bedenken. Gretchens Zustand rückt die Scene weit hinaus (1325 f.): unter ihrem Herzen schlägt quillend (quellend, auflebend) schon „Brandschande-Malgeburt" (d. h. das mit einem Makel versehene Kind, das auch der Mutter einen Schandflecken aufbrennen wird). Und erst nach so langer Zeit sollten die Exequien der Mutter stattfinden, wenn sie, wie man zunächst annehmen möchte, sogleich in der ersten Nacht an dem Schlaftrunk gestorben ist? Goethe scheint allerdings (785. 796) die Vorstellung zu haben, daß die Katholiken für einen teuren Verstorbenen, besonders wenn er in Sünden dahin gegangen ist, viele gesungene Messen oder Totenämter bestellen; aber hier handelt es sich doch um das Amt, dem alle Verwandten beiwohnen und das höchstens eine Woche nach dem Tod der Mutter angesetzt werden kann. Die Annahme, daß die Liebenden vielleicht öfter zu dem Schlaftrunk gegriffen hätten, welche auch durch den Vers (A 4573): „Es waren glückliche Zeiten!" nahe gelegt zu werden scheint, stößt zwar anfangs auf Bedenken, weil Faust seit Gretchens Fall verschwunden ist; die folgende Scene wird uns aber zeigen, daß Goethe doch später an häufigere Besuche Fausts bei dem gefallenen Gretchen gedacht hat und daß sich im Laufe der Arbeit also die Voraussetzungen etwas verschoben haben. Jedenfalls hat Goethe selber später an dem chronologischen Bedenken Anstoß genommen. Er hat den Bezug des Totenamtes auf die Mutter ganz fallen

gelassen, und indem er die Scene auf die Ermordung Valentins folgen und hinweisen ließ (A 3789), wenigstens bei dem Zuschauer die Meinung erweckt, als ob es sich um ein Requiem für den verstorbenen Bruder handelte.

Wenn Goethe vorschreibt: „Böser Geist hinter Gretchen“ (1310/1), so gibt er damit für jeden verständigen Leser und Regisseur deutlich genug zu verstehen, daß der böse Geist für die Zuschauer unsichtbar bleiben soll; man kann in Biedermanns Forschungen (Anderweite Folge 35 ff.) nachlesen, zu welchen thörichten Experimenten das Mißverstehen dieser scenischen Anweisung geführt hat. Der Zuschauer soll ihn nicht sehen, aber hören; Gretchen aber sieht und hört nichts von ihm, sie ist nur von ihren eigenen Gedanken gequält (1330) und von den Bildern des jüngsten Gerichtes, die der Gesang des Dies irae ihr vor Augen führt. Denn wiederum wie in der vorigen Scene knüpft Goethe an einen mittelalterlichen lateinischen Kirchenhymnus an, diesmal an das Dies irae des Thomas von Celano aus dem dreizehnten Jahrhundert. Der Dichter setzt voraus, daß Gretchen die Worte des lateinischen Hymnus versteht; gleichviel, ob sie eine deutsche Uebersetzung in ihrem abgegriffenen Gebetbuch findet (1314 f.) oder ob sie's in der Schule gelernt hat — genug, sie kann (796) ein Requiem beten. Durch den Gesang wird Gretchens Herz im Tiefsten aufgerührt und es wird etwas in ihr wach, was bisher geschwiegen hat. In der Brunnenscene hat sich zwar die Furcht vor dem Urteil der Welt gemeldet, aber keine Reue: „Doch — alles, was mich dazu trieb, Gott! war so gut! ach war so lieb!“ (1276). Die Mutter Gottes sollte sie nur vor Schmach und Tod

bewahren (1307) — hier erst erwacht in ihr das Gewissen! Zwei Gewalten stürmen auf sie ein: von außen der Gesang und die niederdrückende Macht der Orgel — von innen die Stimme des Gewissens, die durch die Worte des Gesanges in ihr geweckt und durch den bösen Geist auch für den Zuschauer vernehmlich wird. Das und nichts anderes ist die Bedeutung des bösen Geistes, der bloß ein dichterischer Behelf, eine poetische Maschine ist und daher auch mit der Dämonologie des „Faust" in gar keinem Zusammenhange steht. „Böse" ist er, weil er Gretchen quält und sie zum Kindesmord treibt; also ganz vom Standpunkt Gretchens aus, wie ja diese Scene (ich werde dies noch weiter unten zeigen) ganz von dem Standpunkt der handelnden Person aus aufgenommen ist. Der Dichter geht hier, wie sonst im Urfaust, ganz in seiner Heldin auf; es ist derselbe Fall, wie wenn er in scenischen Anweisungen Gretchen „mit Herzklopfen" (1053/4) hereinkommen oder Faust (S. 84, Z. 12) hören läßt, wie die Ketten klirren und das Stroh rauscht. Ganz ebenso ist ihm hier, was Gretchen peinigt und quält, der „böse" Geist. Die Meinung, das Gewissen wäre nicht ein böser, sondern ein guter Geist, erledigt sich damit von selbst: das Gewissen, das Gretchen zur Kirchenbuße treiben würde, wäre ihr guter Geist, aber das Gewissen, das sie zum Kindesmord und in den Wahnsinn treibt, ist ihr böser Geist. Ganz verfehlt ist es aber, hinter dem bösen Geist den Teufel zu suchen, der sie durch Gewissensbisse zum letzten treibe. In welcher Dämonenlehre hat denn der Teufel über die Seele eines, noch dazu in der Kirche, betenden Menschen Gewalt und wo ist denn das Gewissen ein Werkzeug

des Teufels? Gerade die Stelle im Faust, auf die man sich bezieht, hätte den Irrtum sofort klar machen müssen, wenn man sie recht verstanden hätte. Wenn Faust später (S. 80, Z. 9) klagt, daß Gretchen „bösen Geistern und der richtenden gefühllosen Menschheit“ überlassen sei, so kann er hier nur die Qualen in ihrem Innern dem äußeren Elend gegenüberstellen. Denn wenn der Teufel die bösen Geister über Gretchen geschickt hat, woher weiß denn Faust davon? Hat Mephistopheles, der ihm ihr Elend und ihre Schande so vorsichtig verborgen hat, ihm das etwa erzählt? Der Ausdruck ist, ohne jeden Bezug auf den bösen Geist, in demselben Sinne gebraucht, wie ihn Goethe auch sonst anwendet und noch heute jedermann versteht. So sagt im Götz von Berlichingen (W. A. 8, 159) der von seinem Gewissen gefolterte Weislingen: „Wir Menschen führen uns nicht selbst, bösen Geistern ist Macht über uns gegeben, daß sie ihren höllischen Mutwillen an unserem Verderben üben“; und in der Stella (a. a. O. 11, 189) redet Fernando seine erste Gattin an: „Ha, was soll das? Bist du ein böser Geist in Gestalt meines Weibes? Was kehrst du mein Herz um und um? Was zerreißest du das zerrissene (Herz) noch mehr? Bin ich nicht zerstört, zerrüttet genug? Verlaß mich! Ueberlaß mich meinem Schicksal!“ Ueberall hier liegt eine ganz geläufige Redewendung vor, deren sich im „Faust“ später sogar noch der Teufel selbst (A 1832. 947) ganz arglos bedient, ohne uns etwas von den Geheimnissen der Hölle zu verraten. Der böse Geist hat also in der Domscene die rein dichterische Funktion, das Gewissen Gretchens für den Zuschauer vernehmlich zu

machen. Er ist eine ähnliche Personifikation, wie die Sorge und ihre Gefährtinnen im zweiten Teile, die zwar auch dem großen Reich des Uebels angehören, deren Stammbaum sich deshalb aber doch nicht auf die Hölle zurückführen läßt. Auf der Bühne braucht man ihn bloß zu hören, nicht zu sehen; er muß aber von einer anderen Person als von Gretchen gesprochen werden, weil der Dichter die Stimme des Gewissens eben objektiviert und Gretchen gewissermaßen in zwei Personen gespalten hat.

An dem heiligen Ort, an den Gretchen von Kindheit auf ihre reinsten und unschuldigsten Gefühle getragen, muß ihr der Gegensatz zwischen Damals und Jetzt zuerst vor Augen treten, den die Stimme des Geistes in der Einleitung der Scene (1311—1321) zum Ausdruck bringt. Dieselben Gedanken, wie in der Stube am Spinnrocken, werden in ihr lebendig (1319 = 1074; 1320 = 1067); und alles, was inzwischen geschehen ist und ihr noch bevorsteht, der Tod der Mutter (später A 3789 noch der Tod des Bruders), die Geburt des Kindes tritt ihr vor die Seele (1327 f. die Gegenwart des Kindes, das sich erst innerlich durch die Ahnung bemerkbar macht, ängstigt die Mutter und auch das Kind, das unter ihrer Angst im Mutterleibe leidet). Gretchen versucht umsonst, diese feindlichen (1332) Gedanken zu verscheuchen; der Orgelton und der Gesang des Dies irae, der nun zum erstenmal (I, 1333—1347) einsetzt, wühlen noch mehr ihr Innerstes auf. Der Chor singt nur die zwei ersten Verse der ersten Strophe des Dies irae, die Rede des bösen Geistes aber umschreibt auch die zweite Strophe. Da die Gedanken Gretchens

und daher auch die Stimme des bösen Geistes den Gesang begleiten, mit ihm also gleichzeitig sind, gleichzeitig Hörbares auf der Bühne aber unmöglich ist, hat der Dichter sich begnügt, den Gesang durch die Stropheneingänge anzudeuten; der Inhalt der ganzen Strophe wird ohnedies durch die Stimme des bösen Geistes umschrieben. Der böse Geist verheißt ihr, in Uebereinstimmung mit dem Liede, den Grimm (1335 Dies irae) des Herrn. Er stellt ihr die Ladung vor das jüngste Gericht durch die Posaune vor Augen (1336 tuba mirum spargens sonum), sie sieht die Gräber sich öffnen (1337 per sepulcra regionum) und auch sich selbst fühlt sie lebend aus der Asche auferstehen und den Qualen der Hölle entgegengehen (1338 ff.). Bei dieser Vorstellung der Qualen der Verdammnis, die ihr bevorstehen, fühlt Gretchen ihr Herz im Tiefsten gelöst, die Orgel (die nicht stark genug sein kann) verlegt ihr den Atem, sie möchte fort und wird offenbar nur durch die Furcht, Aufsehen zu erregen, in der Kirche gehalten. Aber der Chor, der zum zweitenmal einsetzt (II, 1348—1360) führt sie nun vor den ewigen Richter, vor dem nichts verborgen bleiben wird, der nichts unbestraft läßt. Gretchen schreibt den Druck der auf ihr lastenden geheimen Schuld dem Orte zu, der sie beenge und drücke, und verlangt nach Luft. Die folgende Rede des bösen Geistes, die wieder an die Worte des Chores anknüpft (1357 f. = 1349), bleibt im Urfaust wegen der unsicheren Interpunktion Goethes, der zwischen Frage- und Ausrufungszeichen wenig unterscheidet, im Unbestimmten. Hält man die Rufzeichen, in Uebereinstimmung mit der späteren Fassung, fest, so ist der erste Vers (1356) als Imperativ

zu fassen. Der böse Geist befiehlt Gretchen, die eben (im physischen Sinne) nach Luft gerufen hat, sich hier, in der Kirche, lieber zu verbergen, als zu verraten; wenn nur auch ihre Sünde und Schande dort, wohin der Chor sie weist (1349), so verborgen bleiben könnten! Aber das wird, nach den Worten des Liedes (1350), nimmermehr sein; und in diesem übertragenen Sinn verlangt nun auch der böse Geist nach Luft und nach dem, was damit zusammenhängt, nach Licht (1359), aber nicht zu Gretchens Befreiung von dem Druck, sondern zu ihrem Verderben, denn nil inultum remanebit. Diese Auslegung sieht nur in der unentbehrlichen Umschreibung so weitläufig aus, sie läßt sich im Vortrag leicht fühlbar machen; aber der rechte Sinn und Ton ist nicht so leicht zu finden, und diese Schwierigkeit mag Goethe bestimmt haben, die Stelle schon im Fragment zu ändern. Aber auch als Fragesätze könnten die Worte im Urfaust gemeint sein; dann würde der böse Geist, Gretchens Ruf nach Luft überhörend, sogleich an den Chorgesang anknüpfen, der das Aufkommen jeder geheimen Schuld verkündigt hat: Und du, Gretchen, verbirgst dich noch immer? Deine Sünde soll allein verborgen bleiben, wo jede Schuld aufkommt? Du rufst nach Luft? Etwa gar auch nach Licht? Sie werden dir zum Verderben gereichen! ... Sollte Goethe die Verse als Fragesätze betrachtet haben, dann hätte er an der Verknüpfung des Dialoges Anstoß nehmen müssen; denn wenn Gretchen nach Luft ruft, also im Begriffe steht, sich zu verraten, dann ist die Frage des Geistes: Verbirgst du dich noch immer? schlecht am Platze. Unzweifelhaft dagegen ist der Sinn seit dem Fragment, wo das böse Gewissen

wieder an den Chorgesang anknüpft (A 3821 ff.), aber später auch Erinnerungen an die letzten Worte Valentins (A 3740 ff.) wachruft: Verbirg dich, wie du willst, Sünde und Schande bleibt doch nicht verborgen ... Und nun erst greift er Gretchens Ausruf um Luft auf: Du verlangst nach Luft? Also auch nach Licht? Weh dir!

III (1361—70). Zum drittenmal beginnt der Gesang: er spricht jetzt die Verzweiflung des reuigen Sünders aus, der nicht weiß, was er vor dem ewigen Richter, vor dessen Strenge nicht einmal der Gerechte sicher ist, zu seinen Gunsten sagen soll? oder welchen Schutzheiligen er um seine Fürbitte anrufen soll? Gretchen sieht sich in der gleichen Verzweiflung vor dem ewigen Richter stehen. Die Stimme des Geistes, die sich wiederum an das Lied anschließt, raubt ihr alle Hoffnung auf Fürbitte der Verklärten (patronus) und Reinen (justus), die sich vielmehr von ihr abwenden. In dieser Lage, wo sie sich vergebens nach einem Fürsprecher umsieht, stehen ihre Gedanken still; sie glaubt die erste Zeile des Chores noch einmal zu hören: „Was werde ich armer Sünder dann sagen?" Diese entsetzliche Frage, auf die sie keine Antwort weiß, klingt in ihren Ohren fort. Sie fühlt, noch ehe der ewige Richter gesprochen hat, ihr Bewußtsein schwinden, und bittet die neben ihr knieende Frau (natürlich nicht Marthe) mit halblauter Stimme um ihr Riechfläschchen. Aber ehe sie es erhält, fällt sie in Ohnmacht.

Einen so tiefen Blick in Gretchens Seele, wie hier, hat uns Goethe noch nirgends gewährt. Alles Innere hat er hier bloßgelegt und nach außen gewendet. Nicht

nur die wenigen Worte, die sie selber spricht, gehören ihr, auch die Stimme des bösen Geistes und der Chorgesang, den ja der böse Geist bloß in freien, reimlosen Versen umschreibt, sind ihr eigenes inneres Erlebnis. Nicht die Orgel wiederholt den entsetzlichen Vers, sondern Gretchens Gedanken stehen still und sie glaubt ihn immerfort zu hören; die ganze Scene ist von ihrem Standpunkt aus gesehen und aufgenommen, ähnlich, wir wir in Hauptmanns „Hannele" die Fiebervisionen eines bewußtlosen Kindes sehen. Wie sich Gretchen als bloße Seele (Herz 1338) zu neuen Gewissensqualen wieder auferstehen sieht; wie sie sich vor den ewigen Richter hintreten sieht, vor dem nichts verborgen und ungestraft bleiben kann; wie sie von den Heiligen, nach deren Fürbitte sie sich in der größten Angst umsieht, im Stich gelassen wird; wie ihr endlich über dem Gedanken, daß sie nichts zu ihrer Rechtfertigung vorzubringen weiß, die Gedanken stillstehen und das Bewußtsein schwindet, das sind überwältigende Eindrücke. Nicht der Gedanke an das Urteil der Welt, die Furcht vor dem ewigen Richter ruft endlich das Gewissen wach und wirft sie nieder.

## 17. 18. Nacht. Vor Gretchens Haus.

Wenn man die letzten Scenen hintereinander liest, hat man den Eindruck, als ob Goethe im Lauf der Arbeit Gretchen schrittweise stärker zu belasten gesucht hätte. In der vorletzten Scene war sie bloß die Gefallene. Die letzte Scene schiebt ihr schon den Tod der Mutter zu. Hier nun wird ein neues Motiv vorläufig

freilich bloß angesponnen: die Ermordung des Bruders. Dieser Bruder wird zwar schon in der Gartenscene (972) als Soldat erwähnt; damit ist aber natürlich noch nicht gesagt, daß er auch wirklich auftreten sollte. Wird doch auch von der Mutter bloß geredet! Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß Goethe sich erst an unserer Stelle entschlossen hat, den Bruder vorzuführen; denn wenn er als handelnde Person auftreten sollte, hätte ihn Goethe in der Domscene nicht unter dem Kollektivbegriff „alle Verwandte" versteckt oder er hätte seine Abwesenheit motiviert. Es scheint also wirklich, daß Goethe, in dem fortschreitenden Bestreben, Gretchen immer stärker zu belasten, auf den Tod der Mutter in der vorigen Scene die Ermordung des Bruders in dieser Scene folgen lassen wollte. Dazu kommt noch eine andere Verschiebung in den Voraussetzungen. Valentin leidet unter den Stichelreden auf seine Schwester; ihr guter Ruf ist also heimlich bereits untergraben. Es wird damit auch ein fortgehender Liebesverkehr zwischen Gretchen und Faust angenommen; während es früher den Anschein hatte, als ob Faust die Geliebte sogleich nach ihrem Fall verlassen hätte, eine Vorstellung, auf die Goethe noch im zweiten Teil (V. 12066) mit den Worten zurückgekommen ist, die kaum allgemeiner (= nur in einem Punkt) zu verstehen sein dürften: „die sich einmal nur vergessen". Den Tod der Mutter dagegen legt ihr Valentin weder hier noch in der fertigen Scene zur Last, weil von dem Schlaftrunk nur die Liebenden wissen, Valentin also der Meinung ist, daß sie eines natürlichen Todes gestorben sei.

17. Valentin führt sich in einem Monologe ein, in dem er aus seinem Gesichtspunkt das Einst und Jetzt

in Gretchens Leben nebeneinanderstellt, ähnlich wie es der böse Geist in der vorigen Scene gethan hat. Seine schlichte und warme Rede verrät in jedem Zuge den derben, aber auch braven Jungen von strengen bürgerlichen und soldatischen Ehrbegriffen. Wenn er an die Vergangenheit denkt, sieht er sich mit aufgestemmten Ellenbogen (1377), die der sichtbare Ausdruck seiner unerschütterlichen Siegeszuversicht sind, mitten unter Großsprechern im Wirtshaus sitzen, wo er bloß den Namen Gretchens zu nennen braucht, um alle Lober stumm zu machen. Und wenn er an die Stichelreden denkt, denen er jetzt stand halten muß, so vergleicht er seine Lage ganz aus seinem bürgerlichen Vorstellungskreis heraus mit der eines schlechten Zahlers (1394), in Einem Wort seine ganze Ehrlichkeit verratend. Und die schöne warme Bruderliebe, die aus seinem Stolz auf die traute Gretel, wie später aus seinem Zorn über die Gefallene ergreifend zu uns spricht! ... Valentin ist keine Rolle für erste oder gar zweite Liebhaber; er war eine echte Rolle für Bernhard Baumeister.

18. Auf diesen Monolog folgt nun im Urfaust, ohne daß Valentins Abtreten angezeigt wäre, ein Dialog zwischen Faust und Mephistopheles, der aber offenbar hierher gehört, denn auch er spielt vor Gretchens Haus (1371/2. 1409. 1433), das in der Nähe des Domes gedacht ist (1398). Faust ist auf dem Weg zu Gretchen (1409); aber er kommt mit düsteren Gedanken, sein Inneres vergleicht er mit der durch das ewige Licht nur noch verstärkten Finsternis des Domes (1398 = 1402). Mephistopheles sucht wieder Fausts Sinnlichkeit zu reizen, indem er sich selber mit einem schmachtenden Kätzchen

vergleicht, das voll Diebsgelüst und Geilheit (1407) sich an den Mauern reibt. Aber die Aussicht auf die Freuden, die Faust in der Kammer seines Liebchens erwarten, vermag nicht mehr die „Not seiner Seele" (1413) zu verbannen. Seine Reue und sein Schuldbewußtsein bricht dieses Mal in den leidenschaftlichsten Wendungen aus. Er macht sich den Vorwurf, Gretchens Frieden untergraben und der Hölle zum Opfer gebracht zu haben. In einem dem jungen Goethe (vgl. Mahomets Gesang) geläufigen Bilde vergleicht er seine titanische Genußsucht mit dem von den Felsen stürzenden Gebirgsstrom, der auch Gretchens einfaches Glück untergraben habe und im Begriffe stehe, es mit sich fortzureißen. Wenn es so kommen muß, meint er, so will er schnell mit ihr zu Grunde gehen und wenigstens die Zeit der Angst verkürzen. Der Teufel spottet über Fausts Siedehitze (1432 brozzeln = brodeln, sieden) und sucht ihm auszureden, daß es sich ums Zugrundegehen handle. Er soll nur zur Geliebten hineingehen (1433 = 1409) und sie trösten, d. h. sie in seiner Liebe alle Sorgen vergessen machen.

Hier bricht die Scene ab. Sie macht offenbar die Voraussetzung, die wir schon bei der Domscene (s. oben S. 199 f.) zu Hilfe nehmen mußten und die in Valentins Monolog ganz unzweifelhaft ist: daß Faust den Liebesverkehr mit dem gefallenen Gretchen fortsetzt. Nichts aber zwingt uns, so wie die Scene dasteht, zu der Annahme, daß Faust gleich bei seinem Auftreten vor einem entscheidenden Schritte stehe. Er kommt, wie sonst, mit Gewissensbissen, die naturgemäß immer stärker werden. Er zaudert vor der Schwelle und malt

sich die Zukunft, das was notwendig geschehen muß, in aller Stärke aus. In wilder Verzweiflung begibt er sich zur Geliebten, die ja doch schon verloren ist, mit der er, aber nur schnell, zu Grunde gehen will. Diese Aeußerungen, die Faust ganz ohne bestimmten Bezug auf die vorliegende Situation macht, sollten nun allerdings durch den Fortgang der unfertigen Scene nachträglich eine besondere Bedeutung erhalten. Denn darüber besteht kein Zweifel, daß Faust auf der Schwelle vor Gretchens Thüre mit Valentin zusammenstoßen und durch den Mord des Bruders, der auch Fausts Flucht zur Folge hat, das Schicksal der Geliebten besiegeln sollte. Die Ermordung Valentins setzen alle folgenden Scenen (S. 82, Z. 55; S. 86, Z. 61 ff.) als Thatsache voraus.

An der Stelle aber, wo sie jetzt steht, konnte die Scene nicht bleiben, denn einem fortgehenden Liebesverkehr widersprach Gretchens Zustand in der Domscene (1325 f.). Darum hat Goethe die Valentinscene, sobald sie fertig war, vor die Domscene gestellt und in dieser durch einen eingeschobenen Vers auf sie Bezug genommen (A 3789). Er mußte aber jetzt, wo Gretchen nicht mehr sogleich nach dem Fall von Faust verlassen, sondern der Liebesverkehr fortgesetzt wird, auch an den drei Gretchenscenen, in denen wir Faust ganz aus den Augen verlieren, Anstoß nehmen, und so hat er von der zweiten Hälfte unserer Scene (1411—1435) später zweimal an früherer Stelle Gebrauch gemacht, immer in ganz verschiedener Weise. Die Vorstellung, daß Gretchen nur einmal gefehlt hat und gleich nach dem Fall von Faust verlassen wurde, die Goethe, während

er an dem Urfaust schrieb, zuerst in der Domscene und dann in unseren Scenen fallen gelassen hat, hat sich hartnäckig noch im zweiten Teile eingestellt (oben S. 208). Den Zeitpunkt, wann Gretchen von Faust verlassen wurde, rückt jede der folgenden Faustredaktionen in eine andere Perspektive.

## 19. Faust. Mephistopheles.
### (Trüber Tag. Feld.)

Die Scene, welche das vorausgehende Fragment (S. 82, Z. 54) voraussetzt und auch in einer Wendung des Dialoges (81, 29 = V. 1434 f.) deutlich darauf Bezug nimmt, ist wie die Auerbachscene in Prosa geschrieben und ganz im Stile der ersten Götzbearbeitung gehalten, in dem Goethe ja auch noch eine Stelle im Clavigo (Der junge Goethe III, 427 f.) geschrieben hat. Nicht bloß ihr starker Gehalt an Leidenschaft widerstrebte nach Goethes Gefühl dem gereimten Knittelverse, sondern auch ihr stofflicher Inhalt. Denn Vischer hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der Uebergang in die Prosa hier auch eine künstlerische Absicht verrät. Hier, wo Faust aus der Dumpfheit des Gefühls (1398 ff.) herausgerissen wird und die nackte Wahrheit erfährt, macht die Prosa auch auf den Zuschauer eine ernüchternde Wirkung. Der Dichter des Urfaust ist dann auch in der Kerkerscene bei der Prosa geblieben; während diese aber später wie die Auerbachscene in Verse umgeschrieben wurde, hat die unsrige auch später der stilisierenden Kunst hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt. Im Stile des Götz ist es gleich,

wenn Goethe die Exposition der inzwischen eingetretenen Ereignisse ganz in der Form von Ausrufen gibt. Diese Voraussetzungen sind die folgenden: Gretchen hat ein Kind geboren und es ertränkt (dies erfahren wir freilich erst in der Kerkerscene 85, 27. 86, 59. 87, 81 ff.); sie ist dann lange in elendem Zustande auf der Erde umhergeirrt und endlich als Verbrecherin eingekerkert worden. Faust hat wegen der Ermordung Valentins aus der Stadt fliehen müssen, auf der, bis der Mord gesühnt ist, Blutschuld liegt (Z. 54 f.); daß ihm die irdische Gerechtigkeit auflauert, drückt Mephistopheles nicht in seiner, sondern in der Sprache des jungen Goethe (Euphorion VI, 504 f.) mit den Worten aus: „daß über der Stätte des Erschlagenen rächende Geister schweben, die auf den rückkehrenden Mörder lauern" (82, 55 ff.); die also bildlich zu verstehen sind und keine Perspektive in die Dämonologie des Faust eröffnen! Das Schicksal Gretchens hat Mephistopheles dem Faust sorgfältig verheimlicht, ihn durch „abgeschmackte Freuden" (später im Hinblick auf den Blocksberg „Zerstreuungen" A) von dem Gedanken an sie abzuziehen gesucht; daß der Teufel ihn in der Walpurgisnacht auf den Brocken geführt habe, ist im Urfaust noch mit keinem Worte angedeutet (1407 fehlt noch der Hinweis auf die Walpurgisnacht). Unbestimmt bleibt auch, wie Faust von dem Schicksal Gretchens erfahren hat, und wo und wie er sich mit dem Teufel zusammengefunden hat. Jedenfalls spielt die Scene außerhalb der Stadt und weit von dem Ort, wo Gretchen eingekerkert ist. Später hat Goethe durch die scenische Anweisung festgestellt, daß sie auf offenem Felde und, ihrem traurigen Inhalt

entsprechend, an einem trüben, wohl auch schon sinkenden Tag spielen sollte.

Faust entbrennt in Wut über das, was er erfahren hat. Wiederum, und dieses Mal am ärgsten, gerät er mit dem Teufel aneinander; er greift nicht mehr bloß zu Schimpfwörtern, er schleudert die heftigsten Flüche gegen ihn. Auch Fausts Liebe zu Gretchen und seine Gewissensangst (1428) haben nirgends einen so leidenschaftlichen Ausdruck gefunden, als hier, wo sich dieselbe Situation zum viertenmal (vgl. 879 ff. 1213 ff. 1398 ff.) wiederholt und durch die Katastrophe bis zum Gipfel der Verzweiflung gesteigert wird. Mephistopheles antwortet auf Fausts Vorwürfe mit dem rohen Gemeinplatz: „sie ist die erste nicht", den auch der Teufel im Volksbuch Faust gegenüber gebraucht und der verlassenen Mädchen gegenüber zu Goethes Zeiten, wie noch heute, sprichwörtlich war (Pfitzer bei Keller 606; Christlich Meynender, Neudr. 28; der Mörder zu Adelheid im Götz, W. A. 39, 184; Carlos zu Clavigo, Der junge Goethe 3, 379; Wagners Kindermörderin, Neudr. 17, natürlich unabhängig von Goethe; Nord und Süd, Heft 235, 122 f. 125; Romanwelt, IV. Jahrgang, 1. Band, 231). Und auf Fausts Flüche antwortet er wiederum wie in der letzten Scene mit einem verächtlichen Blick auf die Schwäche des menschlichen Geistes, der immer gleich das letzte vor Augen habe (81, 29 = 1434 f.). Als Faust in seiner Wut fortfährt, stellt er sich ihm mit einem drohenden: „Endigst du?" (41) entgegen und macht, als echter Lügner und Sophist, Faust für alles Geschehene verantwortlich, das dieser nun nach der Art der Tyrannen einem Un=

schuldigen zur Last legen wolle. Faust verstummt endlich machtlos, wild um sich blickend (47), als ob er nach dem Donner greifen wollte, um ihn gegen Mephistopheles zu schleudern, vor dem kalten Hohn des Teufels. Er befiehlt ihm, ihn zu Gretchen zu bringen, damit er sie befreien könne. Der Teufel, der nicht die Macht hat, dem Blutgericht, das nach alten deutschen Rechtsbegriffen im Namen Gottes ausgeübt wird, in den Weg zu treten (44 f., vgl. A 3715), verspricht (ihn mit Zauberpferden hinzubringen), die Sinne des Kerkermeisters zu umnebeln und die Zauberpferde bereit zu halten, während Faust sich der Schlüssel zum Kerker bemächtigen und sie („mit Menschenhand" 64, weil der Teufel nicht darf 44 f.) befreien soll. Ohne Antwort und Aufenthalt stürmt Faust davon.

Wir sehen aus dieser Scene, daß Faust nicht, wie in der Sage oder im Urfaust noch in Auerbachs Keller, über eigene Zauberkraft verfügt. Bei Pfitzer (301 = Christl. M. 15) bedient er sich des Teufels selber als Zauberrosses, das beim Anbruch des Tages (wo alle Geister von der Erde verschwinden müssen) ein dreimaliges Wiehern ausstößt. Hier muß Faust zu Mephistopheles seine Zuflucht nehmen, der ihm die Zauberpferde verschafft, die auch beim Anbruch des Tages verschwinden müssen (S. 88, Z. 101 ff.). Noch deutlicher ist die Meinung des Dichters in A, wo der Teufel die Zauberpferde nicht mehr dem Helden bereit halten, sondern die Liebenden selber entführen will.

Mit der Interpretation unserer Scene, die einige schwierige, aber keineswegs unerklärliche Stellen enthält, hat die philologische Forschung keine besondere Ehre auf-

gehoben. Der Fall, daß der Text eines Litteraturwerkes so gröblich mißverstanden worden ist und daß aus dem Mißverständnis einzelner Stellen Konsequenzen gezogen worden sind, die das Verständnis der ganzen Dichtung in Frage stellen, dürfte in der Geschichte aller Philologie wohl einzig dastehen. Ein mildernder Umstand ist allein darin zu finden, daß es kein Philolog, sondern ein Philosoph war, der den ersten Anstoß zum Mißverständnis gegeben hat. Die Philologen, die sich so viel auf ihre Methode zu gute thun, hätten ihm aber in einem Irrtum nicht nachfolgen sollen, der bei ihm verzeihlich, bei ihnen unverzeihlich war.

Faust schimpft den Teufel Untier (14, vgl. V. 1056) und Hund (14); und indem er sich dabei erinnert, daß er ihm wirklich wiederholt in Hundsgestalt gefolgt sei, fährt er fort (14 ff.): „Wandle ihn, du unendlicher Geist, wandle den Wurm wieder in die (später A: seine) Hundsgestalt, in der er sich nächtlicher Weile oft (später A: wie er sich oft nächtlicher Weile) gefiel vor mir herzutrotten, dem harmlosen Wanderer vor die Füße zu kollern und dem Umstürzenden sich (später A: und sich dem Niederstürzenden) auf die Schultern zu hängen.“ Diese Stelle hat einen sagenhaften Kern. Pfitzer in seinem Faustbuch läßt einen Gewährsmann „Kurzweiligkeiten“ berichten, die er von Faust gesehen (Keller 212 ff. 397 ff.). Dieser erzählt, daß Faust einmal einen großen schwarzen zotteten Hund (also einen Pudel) besessen habe, mit dem es nicht natürlich herging: wenn man ihm über den Rücken strich, veränderte er die Farbe; seine Augen waren feuerrot und fast greulich anzuschauen. Später erfahren wir, daß er Prästigiar

hieß und in der That einer der vornehmsten Geister gewesen sei. Der Gewährsmann Pfitzers sagt ganz allgemein, daß Faust mit dem Hund, der ihm diente, mancherlei possierliche Sprünge und andere Gaukelei getrieben habe. In abgeleiteten Berichten ist dann der Pudel der beständige Begleiter Fausts, sowie anderer großer Zauberer (Düntzer, Faustsage 50 f. 156 ff. 255; Stieglitz 133; Splitter 809. 817). Hierauf spielt Goethe offenbar an unserer Stelle an. Der Teufel (Wurm 15) ist in Hundsgestalt vor Faust hergelaufen („hertrotten" 17 vom wackelnden Gang des Hundes, ohne verschlechternden Nebensinn, wie bei Goethe in Briefen und im Schwager Kronos) und hat sich bei Nacht ahnungslosen Wanderern vor die Füße geworfen, und während sie über ihn stolperten und fielen, sie dann wieder von hinten her belästigt, indem er sich ihnen auf die Schultern hängte. Unter dem „harmlosen Wanderer" ist natürlich nicht Faust zu verstehen; dem widerspricht schon das „oft": denn da Mephistopheles dergleichen öfter aufgeführt hat, so wäre Faust natürlich nicht mehr harmlos geblieben, sondern vorsichtig geworden. Der Singular steht also (vgl. „oft") für den Plural, wie etwa in Schillers „Räubern" (Gödeke II, 19, 6 f.): „Vielleicht erlebt ihr noch die Freude, ihn an der Fronte eines Heeres zu erblicken, das . . . dem müden Wanderer seine Reise um die Hälfte der Bürde erleichtert." Auch dadurch ist der Bezug auf Faust ganz ausgeschlossen, daß der Geist, der in dem Hund steckt, in Fausts Diensten steht, und sich einen solchen Schabernak zwar mit Fremden, nicht aber mit dem eigenen Herrn erlauben darf. Der Unterschied von dem Faustbuch liegt nur darin, daß der

Hund dort im Auftrag seines Herrn harmlose Gaukeleien verübt, während hier der Geist, der sich am Schaden weidet (39), seinen Herrn durch solchen Mutwillen vergebens zu ergötzen glaubt. Man sieht, wie Goethe hier schon, noch ehe er den Urfaust zu Ende brachte, Zauberstücke der Sage von dem Helden auf den Teufel überträgt, den er später auch in Auerbachs Keller für Faust einsetzte. An dieselbe Stelle des Volksbuches hat Goethe später angeknüpft, als er den Teufel als Pudel bei Faust einführte und seine Begleiter auf dem Wege durch Rennen und Springen ergötzen ließ (A 1190 f.); aber ein weiterer Zusammenhang besteht zwischen unserer Stelle und der Scene vor dem Thore nicht. Nicht von dem ersten Auftreten des Teufels ist hier die Rede, sondern der Teufel begleitet Faust, in dessen Diensten er schon steht, oft in Hundsgestalt, genau so wie im Volksbuch. Ob Goethe damals schon vor hatte, Mephistopheles in Gestalt des Pudels zuerst vor Faust erscheinen zu lassen, auf diese Frage gibt unsere Stelle gar keine Antwort. Das eine ist so gut möglich wie das andere. Wer aus unserer Stelle den zwingenden Schluß zieht, daß Mephistopheles als Hund aufgetreten sein muß, der muß auch die zweite Hälfte des Parallelsatzes nicht perspektivisch, sondern wirklich auffassen und annehmen, daß der Teufel in einer Scene vor Faust als Schlange im Sande gekrochen sei (S. 81, Z. 19 ff.). Für den Urfaust liegt weiter nichts vor, als eine Anspielung; hier auf die Sage, dort auf die Bibel. Ob und wann Goethe diese sagenhaften Vorstellungen weiter benutzen wollte, darüber gibt die Stelle keinen Aufschluß.

Aber auch über die Verbindung des Helden mit der Geisterwelt macht unsere Scene Angaben, die beständig mißverstanden werden. Mephistopheles wirft Faust vor (31 ff.): „Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du nicht mit uns auswirtschaften kannst ... Drangen wir uns dir auf, oder du dich uns?“ Er redet von „uns“ und meint damit, wie der Gegensatz zu „euch Herrn“ (später noch deutlicher A: „euch Menschen“) unzweifelhaft macht, die Geisterwelt überhaupt. Faust hat sich der Geisterwelt und damit auch der Hölle aufgedrängt, indem er sich der Magie ergeben hat; so sagt auch der Erdgeist zu Faust 143: „Der sich an mich mit allen Kräften drang.“ Freilich ist auch schon für den Urfaust die Beschwörung des Teufels anzunehmen, die in der Sage nirgends fehlt; und eben mit Bezug auf die Beschwörung sagt im Pfitzerischen Faustbuch der Teufel (Keller 358), Faust sei ihm nachgegangen und er ihm nicht. Aber es ist eben fraglich, ob die Voraussetzungen bei Goethe dieselben sind wie bei Pfitzer. Dort ist Faust wirklich dem Teufel nachgegangen, indem er ihn beschworen hat; bei Goethe aber träfe diese Voraussetzung nur dann ein, wenn sich Mephistopheles ihm nicht von Anfang an als Pudel nähern sollte. (Von dem Prolog im Himmel, nach welchem Mephistopheles den Faust aufsucht, ist natürlich ganz abzusehen, weil Faust davon nichts weiß und es dem Teufel selbstverständlich nur darum zu thun ist, recht zu behalten, nicht recht zu haben.) Denn so geschickt es Mephistopheles später auch einleitet, um Faust als den erscheinen zu lassen, der ihn sucht, so kann doch Faust mit Recht sagen (A 1426 f.), daß er dem Teufel nicht nachgestellt habe,

sondern daß der Teufel selbst ins Garn gelaufen sei. Wir finden also Schwierigkeiten, wenn wir unter „uns" die Hölle verstehen, während die allgemeine Beziehung auf die Geisterwelt überhaupt in der ersten Fassung ohne jedes Bedenken, in der letzten unumgänglich ist; denn hier kann man die Worte des Mephistopheles auch noch auf Fausts Anrufung der Luftgeister und sein Verlangen nach einem Zaubermantel (A 1118 ff.) beziehen, jene wilde Regung des Lebensdranges, die der Teufel als Stichwort benutzt.

Aber Faust wendet sich in dieser Scene, zum erstenmal im Urfaust, auch wiederum an den Erdgeist; in seinem tiefsten Fall tritt ihm die Erinnerung an den größten Augenblick seines sündenreinen Lebens wiederum im hellsten Licht hervor. Es ist kein Widerspruch, sondern nur ein natürlicher Umschlag seiner Stimmung, wenn Faust jetzt, wo er sieht, wohin ihn der Teufel geführt hat, sich daran erinnert, wie hoch er einst gestanden ist; gerade so wie der böse Geist und wie Valentin (1311 ff.; 1372 ff.) durch Gretchens Fall an die Zeit ihrer Unschuld erinnert werden und erinnern. Und auch das ist kein Widerspruch, sondern ganz natürlich, daß ihm dieser höchste Moment seines Forscherlebens, die Erscheinung des Erdgeistes, nun um so heller, glanzvoller und leuchtender erscheint, je tiefer er jetzt gesunken ist. Alles, was ihn in der Gegenwart des Geistes niedergedrückt hat, ist nun vergessen; nur daß ihn der Geist des Erscheinens gewürdigt hat, steht ihm jetzt vor Augen. Das ist alles so wahr und natürlich, wie wenn dem König Lear nach den Erfahrungen mit seinen beiden anderen Töchtern der Fehler klein und gering

erscheint, wegen dessen er Cordelia im ersten Akt verflucht hat. Auch daß Faust erst jetzt wieder des Erdgeistes gedenkt, wo er in sich geht und die Folgen seiner Genußsucht erkennt, ist nicht auffällig. Wir brauchen also gar nicht anzunehmen, daß der Erdgeist dem Faust öfter und freundlicher erschienen ist. Denn ganz abgesehen davon, daß so etwas auf der Bühne nur einmal wirkt, erlebt man so etwas auch nur einmal. Und was hätte der Erdgeist dem Faust denn noch zu sagen? Faust wird ihn als Mensch nicht besser begreifen, und wenn er ihm zehnmal erscheint.

Zweimal ruft Faust in unserer Scene den Erdgeist an. Zuerst verlangt er (15 ff.) von dem „unendlichen Geist", daß er den Teufel, der in Menschengestalt vor ihm steht, aber sie entweiht, wiederum in die Gestalt eines Hundes oder in die der biblischen Schlange verwandle, die seiner allein würdig seien; er setzt also voraus, daß der Erdgeist über den Mephistopheles Gewalt habe. Die zweite Stelle (36 ff.) müssen wir wörtlich hersetzen und ausführlich kommentieren: „Großer, herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennst und meine Seele, warum (mußtest du) mich an den Schandgesellen schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt!"

Bei allen Völkern, welche den Glauben an, die Geschicke der Welt lenkende, höhere Wesen haben, findet man die Vorstellung, daß diesen waltenden Gottheiten auch alles das zugeschrieben wird, was sie nicht unmittelbar selbst gethan haben, sondern was entweder bloß mittelbar durch ihre dienenden Geister geschehen ist oder

was sie überhaupt bloß unter ihren Augen haben geschehen lassen. Dem entspricht in der Poesie wie in der Prosa der Ausdruck des Haderns mit der Gottheit, wo der ins Unglück gefallene Mensch das höhere Wesen auch für solche Dinge verantwortlich macht, die es bloß hat geschehen lassen. In Aeschylos' „Sieben vor Theben“ wird von Apollo gesagt, daß er „an Oedipus' Geschlecht des Lajos alte Uebertretung vergelte“; nach einem älteren, aber sehr verständigen Erklärer (H. Blümner) „ist dies nicht so zu deuten, als ob dieser Erfolg von Apollo beschlossen und bewirkt worden wäre, sondern nur, daß sein Spruch sich durch den Ausgang als wahr dargethan habe“. Was das Schicksal beschlossen und Apollo angekündigt hat, das führt die Erinnys aus, die auch als „Daimon“ bezeichnet wird; so wird alles Unheil einmal dem Apollo, dann der Erinnys, dann wieder ganz allgemein dem „Daimon“ zugeschrieben, wie auch bei Wieland Oberon einmal das prüfende Schicksal selbst (Pröhle 5252), dann wieder bloß der Diener des Schicksals (5722), dann wieder der Lenker der Zügel des Schicksals (5973 f.) ist. Ebenso wird im „Agamemnon“ alles Zeus zugeschrieben, was auf Zeus' Veranstaltung erfolgt ist, ohne daß er aber selber Hand angelegt hätte. Und in den „Persern“ wird die Niederlage, die eine Folge seines eigenen Uebermutes ist, von Xerxes dem Zeus als oberstem Lenker der Schicksale in die Schuhe geschoben, obwohl er keine Hand gerührt hat. Blümner: „Der ungebildete Mensch, unfähig, physische Ereignisse aus moralischen Ursachen abzuleiten, sucht den Grund eines Unfalles nicht in sich, in seiner Verschuldung, er findet sie in dem Antriebe feindseliger

höherer Wesen"; und der von Leidenschaft verblendete Mensch macht es nicht anders. In der Iphigenie wirft Orest den Göttern vor, daß sie ihn „zum Schlächter auserkoren, zum Mörder seiner doch verehrten Mutter, und eine Schandthat schändlich rächend, ihn durch ihren Wink zu Grunde gerichtet" (708 ff.); nach des Dichters Meinung aber haben sie ihm den Mord nicht wirklich aufgetragen! Egmont klagt im Kerker: „Wo hat dich dein Geschick verräterisch hingeführt?" (W. A. 8, 282), und dieselbe Vorstellung liegt dem Harfnerliede zu Grunde: „Ihr laßt den Armen schuldig werden, dann übergebt ihr ihn der Pein." Immermanns Zar Peter ruft aus (Hempel XV, 240): „Warum mich unter diese Bestien werfen, du eigensinnige Macht!" Wie gewöhnlich diese Vorstellungsart und Redeweise ist, das beweist wohl am besten der Umstand, daß sich der gescheite Wiener Zensor Hägelin, dem sie geläufiger war als den modernen Faustphilologen, dafür eine bestimmte Rubrik angelegt hat (Grillparzer-Jahrbuch VII, 321. 324): er wollte sie nur passieren lassen, wenn Gott als Urheber der Natur nie auf eine entschiedene Art zum Urheber des Uebels gemacht würde. Und damit dieser ernsten Untersuchung ein Satyrspiel nicht fehle, citiere ich noch, freilich bloß aus dem Gedächtnis, die Rede eines schwäbischen Pfarrers, der die Mutter von sieben vaterlosen Kindern zu Grabe geleitete: „O mei' lieb's Herrgöttle, was hascht dâ wieder a'g'richt'! G'sengt und g'mordet! Dene arme Waise ihr' Mutter vermordet!" — ohne daß er damit sagen wollte, daß der liebe Herrgott alle diese Schandthaten eigenhändig besorgt habe.

Und so hat auch an unserer Fauststelle der herrliche

Geist den Faust nicht eigenhändig an den Schandgesellen geschmiedet, sondern er hat es einfach geschehen lassen. Faust aber, der in der ganzen Scene bestrebt ist, die Last der Schuld von sich ab und auf andere zu wälzen, schiebt sie zuerst auf Mephistopheles und dann auf den Erdgeist, der ihn durch seine Ablehnung so tief hätte sinken lassen — wäre er ihm weiter entgegengekommen, so hätte sich ja Faust nicht dem Teufel ergeben. So hadert auch Er mit der Gottheit, der er seine eigenen Fehler und Sünden zuschreibt. Er wendet sich dabei nicht an Gott selbst, sondern an denjenigen seiner Funktionäre, der ihm persönlich nahe getreten ist, von dem er weiß, daß er hier auf Erden Macht hat. Ebenso gut könnte er in letzter Instanz Gott selber für seine Laster verantwortlich machen, so wie bei Aeschylos einmal Daimon, dann Erinnys, dann wieder Apollo und zuletzt das Schicksal angeklagt wird. Seinen Bund mit dem Teufel darf er dem Erdgeist zuschreiben, weil alles, was auf Erden geschieht, durch ihn geschieht (s. oben S. 60), weil sich sein Bund mit dem Teufel in dem Wirkungskreis des Erdgeistes ereignet hat; nicht weil er es gethan hat, sondern weil er es hat geschehen lassen. Und ebenso unbekümmert schreibt er ihm die Macht zu, den Teufel in einen Hund oder in eine Schlange zu verwandeln: eine Macht, die freilich nur Gott selber zusteht, der aber seine Macht auf Erden eben durch den Erdgeist ausüben läßt. Es versteht sich für Faust ganz von selbst, daß der hohe herrliche Geist diesem „Wurm" (Z. 15; so nennt Goethe A 653. 707 in Uebereinstimmung mit Wieland, Hempel 39, 44 und anderen das niedrigste Geschöpf auf der Stufenleiter, die bis hinauf zum Cherub führt) über-

legen ist, dem sich auch Faust als Mensch in stolzen Augenblicken überlegen fühlt.

Mit dieser einfachen, unzweifelhaften Erklärung, die auch dadurch gefordert wird, daß Faust, selbst in der letzten Fassung, von dem Inhalt des Prologes, der Absendung des Mephistopheles durch einen Höheren, nichts weiß, fallen alle die windigen Hypothesen zusammen, nach denen Mephistopheles ursprünglich nicht als Teufel, sondern als Diener des Erdgeistes eingeführt worden sei. Ein Faust ohne den Bund mit dem Teufel ist ein Unding oder ein Unsinn, der Goethe nie eingefallen ist und nie einem Dichter einfallen konnte, er ist eine frostige Gelehrtentiftelei. Mit welchem sträflichen Leichtsinn man bei dieser, den Anspruch auf den tiefsten Tiefsinn erhebenden Arbeit vorgegangen ist, das muß ich aber doch noch an einem Beispiel illustrieren. Dieselben Leute nämlich, die in unserer Scene in Mephistopheles den Diener des Erdgeistes finden wollten, haben unsere Scene auch wieder mit der Nachricht Wielands (Böttiger, Zust. u. Zeitg. I, 21) in Verbindung gebracht, nach welcher Faust in einer Scene so wütend wird, daß er sogar den Mephistopheles erschreckt. Diese Nachricht hat doch nur dann einen Sinn, wenn unter Mephistopheles der Teufel verstanden ist.

Und als Teufel erscheint denn auch Mephistopheles in unserer Scene, nirgends kehrt er seine Teufelsnatur so stark heraus wie hier. Er wälzt die teuflischen Augen ingrimmend im Kopf herum (6), er bleckt (später A: fletscht) seine gefräßigen Zähne Faust entgegen (35). Seine Lieblingsbildungen sind die des Hundes, wie in der Faustsage, und die der Schlange, wie in der Bibel.

Freilich mit der Dämonologie kommen wir hier uns wieder in die Quere: denn während hier Mephistopheles selber in die Schlange verwandelt worden ist (15 und 19 ff.), nennt er noch im Urfaust (442) und später im Prolog (A 335) die biblische Schlange seine Muhme. In einem anderen Punkte aber wird wenigstens die Machtsphäre des Mephistopheles näher bestimmt: er ist nicht allmächtig auf Erden (61 f.), er darf dem „Rächer“ d. h. dem Blutgericht, das im Namen Gottes ausgeübt wird, nicht in den Arm greifen (44 f., A 3715). Aber auch hier bleibt der Ausdruck befremdlich: „Hab' ich alle Macht im Himmel und auf Erden?“ Denn wer erwartet, daß der Teufel Macht im Himmel hat? Die Erklärung dieser seltsamen Formel finden wir bei Pfitzer (S. 196), der den Beinamen des Teufels „Fürst der Welt“ mit Cyrillus nicht dahin mißverstanden sehen will, als ob der Teufel „über Himmel und Erde herrschen und regieren“ könne; sondern unter der Welt seien nur die bösen Menschen verstanden, als deren Fürst Satan anzusehen sei.

## 20. Nacht. Offen Feld.

Die Scene hält den Ritt der beiden auf schwarzen Zauberrossen in einem ähnlichen Momentbild fest, wie „Landstraße“ (211 f.) die Fußwanderungen Fausts und des Teufels. Sie spielt bei Nacht auf offenem Felde. Wenn Goethe sich die vorige Scene, die nach der späteren Bühnenanweisung bei Tag spielen sollte, schon im Urfaust so gedacht hat, würde der „brausende“ Ritt vom

Abend bis in die tiefe Nacht hinein dauern, also auf eine große Entfernung schließen lassen; denn in der Sage legt Faust auf seinem Mantel in einem Augenblick 20 bis 30 Meilen zurück (Splitter 621). Die Reiter brausen am Rabenstein vorbei, d. h. an dem Stein, wo der Blutstuhl aufgestellt ist, auf dem Gretchen am nächsten Morgen hingerichtet werden soll. Sie sehen dort geisterhafte Wesen hin und her schweben, die wie die Hexen im Macbeth um einen Zauberkessel beschäftigt sind („kochen und schaffen“ 1437), Bewegungen des Reigens und Verbeugens machen, wie beim Besprechen eines Gegenstandes (1438), den Richtblock mit Blumen oder mit Kräutern bestreuen und ihn, mit Wasser oder mit Rauchwerk, einweihen (1440). Faust, der bei dem Rabenstein an Gretchen denken muß, sieht darin mit dem Volksaberglauben offenbar ein böses Omen: nämlich daß der Blutstuhl zu einem neuen Opfer eingeweiht werden soll. Er fragt Mephistopheles, was das bedeute? Der Teufel antwortet, es sei eine Hexenzunft. Diese Antwort muß nicht richtig sein, denn der Teufel kann auch die Absicht haben, Faust irre zu führen. Sind es wirklich Hexen, die sich auf dem Richtplatz versammeln? Oder sind es die Geister der Hingerichteten? Auch in Bürgers im Herbst 1773 erschienener „Lenore“, der Goethe vielleicht die Anregung zur Darstellung des Geisterrittes verdankt, tanzt um des Rades Spindel, nur halb sichtbar im Mondlicht, ein luftiges Gesindel. Eine ähnliche Vorstellung liegt ja auch dem bildlich gemeinten Ausdruck (S. 82, Z. 55 f.) von den rächenden Geistern, die über der Stätte des Erschlagenen schweben, zu Grunde. Kaum wahrscheinlich ist, daß Goethe den

Richtplatz, weil Gretchens Seele gerettet wird, durch gute Geister weihen lassen wollte; obwohl das „Streuen" (1440) von Rosen später im zweiten Teil den Kampf der Engel mit den Teufeln entscheidet (11698/9. 11947). Der sehr unzuverlässige Fr. Förster freilich (Kunst und Leben 37 f.) erzählt, daß Goethe ihm zugestimmt habe, als er gegenüber dem Teufels- und Gespensterspuk in Cornelius' Bildern blumenstreuende Engel verlangte. Aber wenn Goethe das überhaupt gesagt hat, so kommt doch noch in Betracht, wann er es gesagt hat. Damals hat Goethe auch an dem „widrigen" Gesicht des Erdgeistes Anstoß genommen. Völlige Sicherheit ist auch hier nicht zu erlangen, das Bild soll nach der Absicht des Dichters in unbestimmtem Halbdunkel bleiben und gerade durch das Unbestimmte wirken. Auch die äußere Form der Scene ist unbestimmt: denn es ist nicht so unbedingt sicher, daß Goethe zwischen den beiden Prosascenen reimlose Verse mit freiem, wechselndem Rhythmus angewendet hat; es kann auch rhythmische Prosa vorliegen, die freilich mit einer einzigen Aenderung in die versifizierte Fassung aufgenommen und als versifiziert betrachtet werden konnte. Es kommt nur darauf an, wie man die Scene liest.

## 21. Kerker.

Der Urfaust schließt mit der Kerkerscene, der an tragischer Gewalt keine andere in der Goethischen Dichtung gleichkommt. Balladenartig im Ton und in den Motiven, sprunghaft im Inhalt, voll rascher Umschläge

in den erregten Seelenstimmungen der Heldin, umfaßt sie die ganze Tonleiter von den weichsten und zärtlichsten bis zu den stärksten tragischen Empfindungen. Sie ist fast ganz Monolog; Faust spielt nur die begleitende, eine von den Schauspielern sehr gefürchtete Rolle. Aber ein großer Schauspieler, den der Faust überhaupt verlangt, wird auch hier seine Aufgabe finden; nicht bloß in dem stummen Spiel und in dem „süßen und liebenden Ton“ (A 4469): Gretchen! (Z. 31, A 4460), sondern weil er das Tempo und die Steigerung der ganzen Scene in seiner Gewalt hat und, während Gretchen retardiert, die immer näher kommende Entscheidung, das Anbrechen des Tages, fühlbar machen muß. Aus den Zwischenreden des Faust muß man die Dringlichkeit der Situation und die wachsende Gefahr herausfühlen. Die Frage, ob Gretchen wahnsinnig ist oder nicht, ist für uns gegenstandslos; denn nicht einmal der Psychiater vermag zu bestimmen, wo der Wahnsinn aufhört und wo er anfängt. Wie bei Shakespeares Lear wechseln auch bei ihr helle und lichte mit völlig umnachteten Augenblicken ab. Holde Bilder aus der Vergangenheit werden von grausigen Visionen der Zukunft verdrängt; beide stehen wie unmittelbar gegenwärtig vor ihren umflorten Augen, während sie die wirklich gegenwärtige Situation anfangs nicht zu erfassen und festzuhalten vermag. Erst am Schluß der Scene ringt sie sich wiederum zur Klarheit, einer grauenvollen Klarheit durch. Ganz anders Ophelia, die, völlig umnachtet, in einem holden, gefälligen Wahnsinn dahinlebt, während in Gretchens Seele Sinn und Wahnsinn um die Herrschaft streiten.

Die Handlung schließt unmittelbar an die beiden vorhergehenden Scenen an. Um Mitternacht (Z. 15) kommen die Reiter an; gerade noch zur rechten Zeit, denn Gretchen soll am nächsten Morgen hingerichtet werden (15 f.). Faust hat sich, wie beabsichtigt (S. 82, Z. 63) war, der Schlüssel des Kerkermeisters bemächtigt und tritt nun mit Schauer und Grauen zögernd in Gretchens Kerker ein. In den scenischen Anweisungen steht der Dichter wieder auf dem Standpunkt der handelnden Person, in der er ganz aufgeht. Mit Faust steht er anfangs an (A „vor") der Kerkerthür, während Gretchen „inwendig" (vom Standpunkt Fausts, nicht des Zuschauers aus) singt. Und ebenso sagt er später vom Standpunkte Fausts aus, der Gretchens letzten Ruf nur aus der Ferne hört, und nicht von dem des Zuschauers, der Gretchen vor sich hat, „man hört verhallend" (später: „Stimme von innen, verhallend" A 4612), als ob der Zuschauer mit Faust verschwände. Was Faust nicht weiß, bleibt auch für den Zuschauer unbestimmt: „es singt inwendig" (Z. 3/4), ehe Faust Gretchen erkennen kann. Aber Faust „hört" die Ketten klirren und das Stroh rauschen (Z. 12/3).

Die Situation ist am Eingang die folgende: Gretchen glaubt ihr Kind zu tränken (25 f.) und es einzuschläfern durch ein Wiegenlied. Bei Wagner singt die Kindesmörderin, während sie das Kind tötet: „Eya popeya, schlaf wohl! Dein Vater war ein Bösewicht, hat deine Mutter zur Hure gemacht." Bei Goethe singt sie ein Lied, welches dem bekannten Märchen vom Machandelbaum (Wachholder) entnommen ist. Goethe erwähnt das Märchen schon 1774 in den Briefen an die La Roche

(Loeper 37 f.); die Brüder Grimm haben es später in der Einsiedlerzeitung und in den Kinder- und Hausmärchen plattdeutsch nach der Mitteilung des Malers Runge gegeben. Die böse Stiefmutter (5 „die" ist nicht Relativum, sondern volkstümliches Demonstrativum) hat das Kind getötet und dem Vater zu essen gegeben; die Schwester aber hat die Knochen gesammelt und unter dem Wachholder, wo auch die Mutter ruht, begraben (9 f. hub auf = verwahrte). Die Seele des Kindes fliegt als Vogel empor und zerschmettert die böse Stiefmutter mit einem Mühlstein (12 = ich fliege fort!).

A. Als sie jemand kommen hört, glaubt Gretchen, daß der Henker kommt und, ohne aufzusehen, verbirgt sie sich auf ihrem Lager von Stroh. Es liegt Ironie darin, daß sie Faust, der sich in dieser Scene wirklich als ihren Mörder bekennen muß (38 f.), für den Henker hält. Als Faust sich ihr naht, um die Ketten aufzuschließen, wagt sie nicht aufzusehen, sondern von Todesangst und von Lebenslust erfaßt, bittet sie ihn, sie leben zu lassen. Sie sei ja noch so jung, und auch schön sei sie gewesen und auch tugendhaft — sie sieht ihren Jungfernkranz voll schöner Blumen vor sich (20 f.; erst in A 4436 läßt Goethe sie gleich an den zerrissenen Jungfernkranz denken, nicht glücklich, denn das Schuldbewußtsein tritt erst später deutlich hervor) und will ihn ihm zeigen. Dabei sieht sie erst, daß es nicht der Henker ist, der vor ihr steht; aber auch den Geliebten erkennt sie in ihrer Sinnesverwirrung nicht, so daß Faust entsetzt erfährt, daß sie wahnsinnig sei und daß er sein Unternehmen nicht ausführen, sie nicht fortbringen können werde (24. Oder soll es heißen: „Sie ist wahnsinnig

und ich möchte es lieber auch werden"? Goethe hat die Stelle später offenbar selber nicht mehr ganz deutlich verstanden und sie daher A 4441 durch den Ausruf: „Werd' ich den Jammer überstehen!" ersetzt). Gretchens Gedanken kehren wieder zu ihrem Kinde zurück, das sie eben getränkt zu haben glaubt. Da wird ihr zunächst klar, daß das Kind nicht mehr da ist. Aber an den Mord, den sie also offenbar in Sinnesverwirrung begangen hat, erinnert sie sich auch jetzt noch nicht. Sie meint, daß die Leute (26; nicht die Wächter, von denen im Urfaust gar nicht die Rede ist, sondern erst in A 4426) es ihr weggenommen und sie dann fälschlich des Kindesmords beschuldigt hätten, indem sie Lieder, wie sie in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts allenthalben von den Kindesmörderinnen gesungen wurden und wie das Lied aus dem Märchen von dem Machandelbaum, auf sie ausdeuteten (29 f. widerspricht 27 f. nicht; Gretchen weiß, daß sie die Lieder auf sie singen; aber sie meint, es geschehe ihr damit unrecht, und so glaubt sie, nach Art der Wahnsinnigen, sich Recht zu verschaffen, indem sie die Thatsache fortleugnet).

B. Ein sehr feiner Zug ist es nun, daß Gretchen den Faust, den sie nicht erkannt hat, so scharf sie ihn auch ins Auge faßte (22 f.), sogleich an der Stimme erkennt, als er mit der ganzen Gewalt der Liebe („laut" heißt es später A 4460) ihren Namen ruft. Der Ton dringt tiefer in die Seele, auch in die umnachtete, als das Gesicht. In der Freude des Wiedersehens, im Jubel ihres Herzens vergißt sie ihr eigenes Elend, das sie mit den Worten „Heulen und Zähneklappen" bezeichnet,

welche in der Bibel nur von der Qual der Verdammten gebraucht werden. Freilich trübt sich ihr Geist gleich darauf wieder für einen Augenblick, indem sie Faust für einen Fremden hält, der ihr den Geliebten herschaffen soll (35 f.). Als sie aber Faust unter wiederholter Beteuerung seiner Liebe „wütend" um den Hals faßt, um sie fortzuführen, sinkt sie in seinen Schoß (37 ff.), und alle Aufforderungen des Geliebten, mit ihm zu fliehen, vermögen nicht ihr Verlangen nach dem Glück, das sie einst in seinen Küssen genossen, zu ersticken. Wie der Dichter überhaupt mit großartiger Kunst in Gretchens lichten Momenten überall Erinnerungen an das, was wir früher von ihr erfahren haben, laut werden läßt, so sehnt sie sich jetzt wieder, wie einst an dem Spinnrad (1104 f.), nach seinen Küssen; und sie schilt ihn kalt, als er vor Schrecken und Ungeduld ihren Kuß nicht erwidert, sondern sie ermahnt, ihm nur erst einmal ins Freie zu folgen (50 f.).

C. Und als sie über seiner Kälte wieder daran zu zweifeln beginnt, ob er es denn auch wirklich sei (53 ff.), da wird es allmählich licht in ihr; nach den frohen steigen die traurigen Erinnerungen auf und sie kommt Schritt für Schritt zum ganzen Bewußtsein ihrer Lage, zu entsetzlicher Klarheit über die Gegenwart. Während sie früher den Kindesmord für ein Märchen, für eine Lüge der Menschen erklärt hat, ist sie sich jetzt ihrer Schuld voll bewußt. Und wiederum hat sie kein Wort des Vorwurfs für den Geliebten; ihm, der sich mit Recht selber als ihren Mörder betrachtet (38 f.), glaubt sie es nicht genug danken zu können, daß er sie zu befreien gekommen sei. Sie kann es gar nicht fassen, daß

er sie nicht vergessen habe! Sie glaubt, daß er den Grund ihrer Gefangenschaft noch nicht kenne — der ihr selber jetzt erst mit einem Mal klar wird. Die Schuld an dem Tod der Mutter, die doch auch Faust zufällt, nimmt sie ganz allein auf sich; den Kindesmord beschönigt sie nicht, sondern sie will ihre That für den Geliebten noch empfindlicher machen, indem sie hinzufügt, daß das Kind ja auch das seinige gewesen sei (59). Aber auch Fausts Schuld, die Ermordung Valentins, wird ihr klar, als sie seine Hand ergreift (60 ff.). Wiederum hat sie keinen Vorwurf für die geschehene That, nur die ungeschehene möchte sie verhindern (61 ff.). Und während sie früher alles Selbsterlebte vergessen hatte, stehen jetzt auch die Bilder des nicht Gesehenen vollkommen gegenwärtig, als ob sie selber dabei gewesen wäre, vor ihr da. Seitdem ihr ihre Schuld voll zum Bewußtsein gekommen ist, hat sie jeden Gedanken auf Rettung für sich selber aufgegeben und sich ganz in ihr Schicksal ergeben; nur Er soll übrigbleiben und für die Gräber sorgen (65 f.), die sie ihm genau beschreibt. Seinem Drängen, ihm ins Freie zu folgen, will sie bloß nachgeben, wenn er sie nicht dem Gericht entziehen will (74 f.; ebenso ist der von den Gretchendarstellerinnen stets mißverstandene Sinn in A 4538 f.). In die Welt aber will sie ihm nicht folgen, so gern sie möchte (76 f.); denn ihr Schuldbewußtsein würde ihr doch keine Ruhe lassen, die Geister der Ermordeten würden ihr an der Straße (79, vgl. 86 ff.) und im Wald (79, vgl. 83) auflauern. Und indem sie sich nun in ihrer erhitzten Phantasie mit Faust auf der Flucht sieht, stehen ihr wiederum die Dinge unmittelbar gegenwärtig vor Augen. Sie sieht sich an

dem Ort, wo sie das Kind ertränkt, im Augenblick, wo es noch zappelt, und fordert den Geliebten auf, es noch zu retten. Während sie Fausts Antwort, lieber an ihre eigne Rettung zu denken (85 „Rette Dich!" zu betonen), überhört, steigt nun im Gegensatz zu dieser entsetzlich aufgeregten Scene ein Bild von unheimlicher Ruhe auf, das Bild der Mutter, wie sie mit, von dem Schlaftrunk schwerem Kopfe für ewig eingeschlafen ist. Faust macht endlich, ohne ein Wort zu sagen, den Versuch, Gretchen mit Gewalt fortzutragen; aber sie stellt sich ihm entschieden entgegen und droht, zu schreien, bis alles erwacht. Sie ist entschlossen, im Kerker zu bleiben und ihre Schuld zu sühnen. Mit Entsetzen bemerkt Faust, daß der Tag zu grauen beginnt, wo nach der Sage alle Gespenster, also auch die Zauberpferde des Mephistopheles, verschwinden müssen und die Rettung unmöglich wird. Gretchen aber wird durch die Erwähnung des grauenden Tages nur daran erinnert, daß es für sie der letzte Tag ist. Und indem sie ihre gegenwärtige Lage, wie Faust sie aus dem Kerker zu holen kommt, mit dem höchsten Glück vergleicht, das sie in ihrem Elend immer noch und immer noch erhofft hat (1261), nämlich daß er doch noch kommen und sie zu seiner Frau nehmen werde, nennt sie den letzten Tag ihren Hochzeitstag, den Tag, der allem Leid ein Ende machen wird (ähnlich A 4580 f.: „von dem Hochzeitstag habe ich das Ende meines Leides erwartet, und nun bringt es der Tod"; an einen vorherbestimmten Hochzeitstag ist natürlich nicht zu denken). Der Gedanke an den Hochzeitstag aber bringt wieder die Vorstellung mit sich, was die vor der Hochzeit gefallene Braut nach

der ihr von Lieschen nahegelegten und tief zu Herzen gegangenen Volkssitte (1266) zu erwarten hat; sie bittet Faust deshalb, ja nicht zu sagen, daß er sie schon vor der Hochzeit bei Nacht besucht habe, und sie greift in Gedanken nach dem von den Burschen zerrissenen Jungfernkranze. Dadurch wird sie auf ihre Schuld zurückgeführt und auf die bevorstehende Sühne. Diese sieht sie wiederum unmittelbar gegenwärtig vor sich; der Dichter zieht so in Form der Vision auch das Zukünftige, die Hinrichtung Gretchens, in seine Darstellung herein. Indem sie Faust auf das Wiedersehn im Jenseits verweist (95 f.), sieht sie schon die Bürger des Städtchens lautlos durch die Gassen zur Hinrichtung eilen, sie hört die Armensünderglocke läuten, das Stäbchen über sich brechen, und fühlt, wie das Fallen des Beiles, das ihren Hals durchschneidet, bei den Zuschauern ein ähnliches Gefühl auslöst.

In diesem Augenblick ertönt die Armensünderglocke wirklich (S. 100), die Gretchen zum Blutstuhl ruft. Gleichzeitig erscheint Mephistopheles, der den Anbruch des Morgens verkündet und das Versagen seiner Pferde in Aussicht stellt; und alles drängt zu rascher Entscheidung, die sich in wenig Wechselreden mit zermalmender Gewalt abspielt. Gretchen, die in Mephistopheles immer den Bösen geahnt hat, erkennt ihn jetzt deutlich mit den durch die namenlose Angst geschärften Sinnen und aus seinen eigenen Worten, daß seine Pferde vor dem Morgen schaudern (101 f.). Sie fürchtet, daß der Teufel sie zu holen gekommen sei, und überantwortet sich freiwillig dem (menschlichen und damit auch dem) göttlichen Gericht und dem Schutze der Engel, vor denen sie sich in

der Domscene mit Schaudern stehen sah, die sie erst jetzt, wo sie sich von Faust lossagt, anzurufen wieder den Mut hat. Dem Geliebten, dem sie die Schuld an dem Tod der Mutter abgenommen, dem sie die Ermordung des Bruders verziehen hat, sagt sie auf ewig lebewohl, als sie in ihm den Teufelsbündler erkennt; und als Faust sie nicht lassen will, stellt sie sich unter die Obhut der Engel und sagt sich von ihm mit den Worten los: „Mir graut vor dir, Heinrich!" Damit ist sie seinem Bann entzogen und sie richtet sich aus ihrem tiefen Fall hoch wieder auf. Mag auch Mephistopheles ausrufen: „sie ist gerichtet" (ähnlich wie es im Puppenspiel von Faust selber heißt: accusatus es, judicatus es, damnatus es), auch ohne daß es eine Stimme von oben (A 4611) verkündet, fühlen wir es, daß Gretchen zwar von den Menschen gerichtet, oben aber gerettet ist. Mephistopheles flieht mit Faust. Und nun, nachdem Gretchen sich von ihm zu scheiden die Kraft gehabt hat, darf ihr voller Schmerz zum Ausdruck kommen in dem Ausruf: „Heinrich, Heinrich!", in dem sie dem aus ihrem Gesicht entschwindenden ihr ganzes von unendlicher Liebe, aber auch von tiefem Mitleid und von banger Sorge erfülltes Herz nachsendet.

Später hat Goethe das Bedürfnis empfunden, diese letzte Wendung doch besser vorzubereiten und deutlicher herauszuarbeiten. Diese Empfindung wird man nicht unberechtigt nennen können, wenn man bedenkt, daß sogar noch die deutlichere letzte Fassung bei den Kommentatoren auf Mißverständnis gestoßen ist, unter denen einer der jüngsten, als ob er den Faust gar nicht gelesen hätte, behauptet: Gretchen muß Faust, der ihr

den Bruder getötet, aus freiem Entschluß entsagen! Nicht, daß er ihr den Bruder getötet, sondern daß er mit dem Teufel im Bund steht, trennt Gretchen von ihm. Um das noch deutlicher zu machen, hat Goethe das höllische Element in der Schlußscene stärker betont. Gretchen kniet jetzt vorzeitig nieder, um die Heiligen anzurufen (A 4453 ff.), und ahnt, wie sonst, die Gegenwart des Bösen unter der Schwelle; durch diesen Einschub haben dann auch die Worte von dem „Heulen und Zähneklappen", womit Gretchen im Urfaust (34) nur ihr eigenes Elend meinte, einen anderen Sinn erhalten; Goethe hat ihnen nun den Bezug auf die Hölle (A 4467 f.) ausdrücklich gegeben. Wenn dann Mephistopheles draußen vor der Schwelle ((A 4596/7. 4455) die Stufen (A 4454) heraussteigt, unter denen Gretchen früher die Hölle gewittert hat, so scheint er ihr in der Finsternis aus dem Boden zu steigen, aus der Hölle zu kommen, d. h. sie weiß jetzt sogleich bei seinem Erscheinen, daß er der Teufel ist, und sie weist ihn deshalb von dem „heiligen Ort", dem Ort der Sühne, wo sie sich dem Gericht Gottes übergeben hat, fort. Auch das Ende hat Goethe deutlicher zu machen gesucht. Dem „Sie ist gerichtet"! des Mephistopheles antwortet, damit es nicht als die Meinung des Dichters aufgenommen werde, eine „Stimme von oben", die auch im Puppenspiel sich öfter vernehmen läßt, mit einem: „Ist gerettet!" Der Teufel erfährt daraus, daß ihm Gretchens Seele entgangen ist; aus Zorn darüber und aus Furcht, daß Gretchen auch den Faust nachziehen, ihn zu dem Gericht Gottes und zu den Heiligen seine Zuflucht zu nehmen veranlassen könnte, ruft er den Faust von Gretchen weg auf seine

Seite („Her zu mir!" A 4611 ist zu betonen) und „verschwindet" mit ihm, wiederum (wie A 2321) im eigentlichen Sinn des Wortes, während er im Urfaust (110 f.) durch die Thüre mit Faust abgeht, die hinter ihnen zurasselt. Mit Recht aber hat man bemerkt, daß Gretchens verhallende Stimme (A 4612), so wie der Text jetzt dasteht, auf des Mephistopheles „Her zu mir!" antwortet. Hölle und Himmel streiten in den beiden Rufen um Faust, jedes nimmt ihn für sich in Anspruch. Daran konnte Goethe noch im zweiten Teil anknüpfen, als er Gretchen als Fürbitterin für Faust erscheinen ließ.

Auch diese Scene hat Goethe in einer Zeit, die sich keine Dichtung ohne das Gewand des Verses denken konnte, in Verse umgeschrieben ungefähr nach denselben, aber noch strenger gehandhabten Prinzipien, wie die Auerbachscene. Ist die alte Fassung naturalistischer, kräftiger und krasser, so sucht die stilisierte neue Fassung allzu Starkes zu mildern, den grellen Umschlag in den Stimmungen wenigstens einigermaßen einzudämmen und die bloße Aktion auch rednerisch zum Ausdruck zu bringen. Denn auch hier benutzt der reife Dichter den Urfaust bloß als eine Skizze, die Rundung und Fülle erhalten soll. Auch hier hat er sich besondre Mühe damit gegeben, die scenischen Angaben in Verse umzusetzen. Wo nur Faust selber früher die Ketten klirren und das Stroh rauschen hörte (Urfaust 12/3), da sagt er es nun dem Zuschauer vor, indem er zugleich Gretchens Ahnungslosigkeit gegenüber der Anwesenheit des Geliebten andeutet. Wo Gretchen früher, nachdem sie Faust erkannt hat, ihr Haupt in sprachlosem Glück in seinem Schoß verbirgt (Urfaust 37/8), da gibt sie nun ihrer Freude

volltönenden Ausdruck und läßt alle glücklichen Erinnerungen vergangener Tage wieder aufleben (A 4471 ff.). Im Urfaust will sie Faust, ohne ein Wort zu sagen, mit Gewalt forttragen (90/1); in der fertigen Gestalt sagt er auch, was er gleichzeitig thut (A 4574 f.). Auf einzelne Abweichungen im Inhalt habe ich oben schon aufmerksam gemacht. Die Zusätze haben auch Opfer gekostet und den psychologischen Prozeß, der im Urfaust deutlicher ist, zweimal gestört: daß Gretchen, noch ehe sie zur Klarheit über ihre Schuld gekommen ist, ihren Kranz zerrissen sieht (A 4436; vgl. 4583); daß sie, noch ehe sie sich von Faust abwendet, zu den Heiligen ihre Zuflucht nimmt vor dem Toben der Hölle (A 4453 ff.; vgl. 4601—10), paßt nicht so gut in die Entwicklung ihres Seelenzustandes, wird als Wiederholung empfunden und beeinträchtigt durch die Vorausnahme desselben Motives die Wirkung. Ein Mißverständnis des alten Textes (79) scheint A 4545 ff. vorzuliegen, wo der Urfaust sich keineswegs auf die auflauernden Menschen, sondern auf die Phantasiegestalten des Gewissens bezieht (s. oben 234). Auch Reflexionen, die bei der atemlosen Flucht der Ereignisse im Urfaust keine Stelle haben, kommen hier vor. Faust sagt sich (A 4408), ehe er eintritt, daß Gretchens Verbrechen nur ein guter Wahn war, wie es im zweiten Teile heißt: „die nicht ahnte, daß sie fehlte!“ (Vgl. U 1276 f.: „alles was mich dazu trieb, Gott! war so gut! ach! war so lieb!“). Einem in der älteren Fassung bedeutungslosen Zug hat Goethe, seiner jetzigen Richtung entsprechend, eine sehr schöne Wendung ins Symbolische gegeben: Faust schließt die Ketten an Gretchens Händen auf, aber sie fallen erst

ab (A 4461), als ihr auch von den Sinnen die Fesseln fallen, als sie den Geliebten erkennt und an seinen Hals fliegen will. In der geschilderten Hinrichtung scheint Goethe gleichfalls einen Zug mißverstanden zu haben: nämlich die Glocke (100; oben S. 236), die er offenbar noch zur Vision Gretchens rechnete und für die Glocke hielt, die nach geschehener Hinrichtung die Gläubigen zum Gebete für die arme Seele auffordert. Da Gretchen diese aber nicht hören kann, ist es jetzt mehr aus ihrer Situation heraus gesagt, wenn für Gretchen die Welt nach ihrem Tode stumm wie das Grab daliegt (A 4595). An den vorhergehenden Versen (A 4593 f. = Urfaust 98 f.) aber, wo Gretchen sich gleichfalls an die Stelle der der Hinrichtung beiwohnenden Personen setzt, hat Goethe nicht gerührt. Solchen charakteristischen Varianten gegenüber ist es doch auch wieder hübsch zu beobachten, wie sich manches andre gleichgeblieben ist. Wenn wir heute am Eingang unserer Scene lesen (A 4405): „Mich faßt ein längst entwohnter Schauer" und uns der Verse der „Zueignung" (25) erinnern: „Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen", und (29): „ein Schauer faßt mich", welcher philologische Heißsporn würde da nicht auf Gleichzeitigkeit, Entlehnung oder gleichen Stil Rückschlüsse machen? Und doch steht der erste Vers der Kerkerscene schon fast fix und fertig in dem nicht stilisierten Urfaust (Z. 1): „Es faßt mich längst verwohnter Schauer." Daraus kann er ja Goethe bei der Dichtung der „Zueignung" vorgeschwebt haben; aber daß sich ein Satz aus dem Urfaust nahezu wörtlich in die Zueignung aufnehmen ließ, das muß uns doch vorsichtig machen in der Verwertung von Anklängen und Parallelstellen.

## Zur Kritik des Urfaust.

Diese 21 Scenen, die in der Handschrift ohne weitere Gliederung aufeinander folgen, wie auch in der ersten Fassung des Gottfried von Berlichingen ursprünglich keine Akteinteilung angebracht war (W. A. 39, 410), bilden den Urfaust, der uns in der sorgfältigen Abschrift des Fräuleins von Göchhausen vorliegt. Man darf annehmen, daß diese Abschrift auf Grund des Urmanuskriptes gemacht ist, das aus losen Blättern bestand; denn schwerlich würde Goethe den Eingang der Auerbachscene in Versen haben stehen lassen, wenn er die Scene noch einmal abgeschrieben hätte. Die Ueberlieferung des „König von Thule" (s. oben S. 142 f.) beweist nichts dagegen. Von einer Abschrift ist, obwohl Goethe den Faustkodex wiederholt sehr genau beschreibt, nirgends die Rede.

Für die chronologische Entstehung der Faustscenen gibt der Urfaust keinen andern Anhaltspunkt als den, der in ihrer Aufeinanderfolge vorliegt. Und ich glaube, daß sie, die Auerbachscene ausgenommen, auch wirklich zum größten Teile nacheinander in dieser Reihenfolge entstanden sind, wie die Scenen des ältesten Götz. Die Voraussetzungen haben sich, wie wir gesehen haben, während der Arbeit in wesentlichen Punkten verschoben; gerade aber der Umstand, daß Goethe hier nicht Ordnung gemacht hat, scheint anzudeuten, daß wir sie in der ursprünglichen Folge vorliegen haben. Es ist nicht schwer, lose und isolierte Scenen aufzufinden und aus dem Zu-

sammenhange, in dem sie vorliegen, herauszuheben; aber es ist sehr schwer, mit einiger Sicherheit andere aufzuzeigen, mit denen sie chronologisch ihren Platz tauschen könnten. Die Studentenscene (2.), die Scene in Auerbachs Keller (3.), die Landstraßenscene (4.) stehen ganz isoliert und können inhaltlich zu jeder Zeit entstanden sein. In der Gretchentragödie greift dann schon ein Glied in das andere, und eine Trennung wird höchstens bei den lyrischen Monologen (am Spinnrad 12., Mater dolorosa 15.) möglich. Ein Momentbild wie die 20. Scene kann natürlich auch außer dem festen Zusammenhang, in dem es steht, gedichtet sein; und wenn wir die Scene für versifiziert gelten lassen, könnte man sie wohl früher ansetzen. Aber die Scene am Brunnen steht schon fester im Gefüge und scheint auch mit den Schlußversen auf die vorhergehende Scene zu verweisen (1276 = 1210). Wenn irgend eine, so möchte man die Scene (7.), in der Mephistopheles von dem Mißerfolg des ersten Schmuckes berichtet und die für die Handlung einen bloßen Umweg bedeutet, als späteres Einschiebsel betrachten; und doch nimmt die folgende Scene auf sie so festen Bezug, das es hoffentlich niemand einfallen wird, die auf das zweite Kästchen bezüglichen Verse auszuscheiden. Die inhaltlichen Kriterien lassen uns bei jeder Umstellung völlig im Stiche: jeder Versuch, die Scenen darnach zu ordnen, ob der Tod der Mutter vorausgesetzt wird oder nicht, wird dadurch zu Schanden, daß auch die Valentinscene, die sicher nach der Domscene entstanden ist, „nichts von dem Tod der Mutter weiß“. Wäre die Valentinscene vor der Domscene gedichtet, warum hätte sie Goethe dann, dem Zu-

stand Gretchens zuwider, hinter die Domscene gestellt? inhaltlich hatte er ja gar keinen Grund, sie darauf folgen zu lassen. Er würde auch Valentin unter den Verwandten der Domscene nicht haben fehlen lassen, wenn das Fragment damals schon fertig gewesen wäre. Mit der Valentinscene kann Goethe auch nicht, wie man nach ihrem unfertigen Charakter annehmen könnte, die Arbeit abgebrochen haben; denn die folgende Scene setzt sie nicht bloß inhaltlich voraus, sie spielt auch im Dialog deutlich auf das Fragment an (1434 = S. 81, Z. 29). Nur für die Scene in Auerbachs Keller legen äußere (s. oben S. 5 f.) und innere Gründe die spätere Entstehung nahe: sie schließt sich auch als Prosascene an die letzten Scenen des Urfaust an. Freilich geht es auch hier nicht ganz ohne Bedenken ab. In den letzten Scenen des Urfaust wie in der ganzen Gretchentragödie besitzt Faust selber keine Zauberkraft mehr, Mephistopheles muß ihm die Zauberpferde verschaffen; in Auerbachs Keller ist er selber noch Zauberer. Man darf hier wohl geltend machen, daß Faust in den Volksbüchern zwar auch selber Zauberkunststücke macht, aber dann doch auch wieder in allen großen Stücken die Hilfe des Teufels in Anspruch nehmen muß. Trotzdem bleibt es auffällig, daß Goethe den Widerspruch beibehalten hat. Nehmen wir also auch die späte Entstehung dieser Scene an, so werden wir gerade dadurch gewitzigt, auf stilistische Unterschiede hin eine Datierung zu versuchen. Denn gerade diese Scene ist in dem derbsten Realismus gehalten und so voll von localen Anspielungen, daß man kaum das Bedürfnis empfindet, die Studentenscene, die ihr darin am ähnlichsten ist, in die prähistorische Zeit

der Faustdichtung oder gar nach Leipzig zurückzuversetzen. Die Wahrheit ist: daß der Faust den ganzen Reichtum von Tönen und Stilgattungen vereinigt, über die der junge Goethe verfügte; nicht aber in der Weise, als ob er sie allmählich hätte aufeinander folgen lassen, sondern indem er den Stil und Ton jedesmal dem Gegenstande anpaßte. Darum sind sich eben die Scenen aus dem akademischen Leben in dem Tone so ähnlich, wenn auch der Entstehungszeit nach ein Jahr zwischen ihnen liegt. Und genau so steht es auch mit dem Versmaß des Urfaust, der alle metrischen Aprioritäten zu Schanden gemacht hat. Nicht von der Prosa des Götz ist Goethe aus- und zu dem Knittelvers übergegangen, sondern umgekehrt ist er im Lauf der Arbeit von dem Knittelvers zu der Prosa des Götz zurückgekehrt. Nicht mit freien, kühnen Knittelversen hat er begonnen, sondern mit sehr zahmen, welche fehlenden oder mehrsilbigen Senkungen oft mit harten Apokopen und Synkopen aus dem Wege gehen und sich erst in der Katechisationsscene, im Anschluß an die natürliche Redeweise, öfter größere Freiheiten herausnehmen. Auch hier ist es aber, wie ich noch einmal zeigen werde, ganz vergeblich, auf metrische Beobachtungen eine Chronologie zu bauen. Denn ebenso wie der Stil des Faust, gerade seiner Weitherzigkeit wegen, sich den Gegenständen anschmiegt, so ist auch der Knittelvers, gerade seiner Freiheit und Ungebundenheit wegen, die empfindlichste unter allen Versarten, der jedem leisen Wechsel der Stimmung, ja jeder Veränderung des Tempos der Rede durch längere oder kürzere Zeilen, durch fehlende oder mehrsilbige Auftakte und Senkungen

und durch die freieste Verschlingung der Reime den unmittelbarsten Ausdruck gibt.

Auch auf die Frage, ob uns im Urfaust nur eine Auswahl aus einer größeren Anzahl von Scenen, die bereits fertig waren, vorliegt, gibt es keine zuverlässige Antwort. Wielands und Einsiedels Nachrichten (s. oben S. 11 f.) über eine Scene im Kerker, wo Faust durch seine Wut dem Teufel selber Schrecken einjagte, scheinen freilich auf eine verlorne Scene hinzuweisen, die vielleicht den Weimaranern zu stark war und darum schon aus dem Urfaust fortblieb. Aber daß uns Valentins Monolog und der folgende Dialog zwischen Faust und Mephistopheles als Fragmente, die keine weitere Folge haben, mitgeteilt werden, läßt doch eher darauf schließen, daß Goethe nichts zurückbehalten hat, was die mitschaffende Phantasie des Lesers oder Zuhörers mit dem Ganzen in Zusammenhang bringen und ergänzen konnte. Es gibt in dem späteren Fragment und in dem fertigen Ersten Teil Hunderte von Versen, von denen wir sagen können, daß sie in der Zeit des Urfaust entstanden sein könnten, aber keinen einzigen, von dem wir mit gutem Gewissen sagen können, daß er in dieser Zeit entstanden ist. Sogar über die Intentionen der Fortsetzung eröffnet sich nirgends eine Perspektive: weder daß Goethe den Teufel zuerst als Pudel einführen wollte, noch daß die „abgeschmackten Freuden“, durch die Mephistopheles den Faust von Gretchen abziehen will, in dem Besuch der Walpurgisfeier bestehen sollten, kann man aus dem Urfaust herauslesen. Unzweifelhaft ist nur die Ermordung Valentins beabsichtigt gewesen. Wenn die Frau von Kalb und Schiller, noch ehe Goethe in der klassischen Periode die

Arbeit am Faust wieder aufnahm, Scenen aus Faust erwähnen (Pniower 42 f.), die im Fragment nicht enthalten waren und die auch nicht in der italienischen Periode entstanden sein können, so waren das eben die letzten drei Scenen des Urfaust und der Monolog Valentins, die Goethe nicht in das Fragment aufgenommen hatte.

Unzweifelhaft ist, daß wir in dem Urfaust nur ein Fragment vor uns haben. Dem Zeugnis Boie's, der das Stück im Oktober 1774 als fast fertig bezeichnet, offenbar weil er die Gretchenepisode für das Ganze hält, steht ein Vierteljahr später das Zeugnis Knebels, der von Fragmenten redet, und fünf Vierteljahre später, nachdem Goethe im Herbst 1775 „viel" (die Auerbachscene?) daran geschrieben hat, das Zeugnis Stolbergs gegenüber, der das Stück für „halbfertig" erklärt. Und dieses Zeugnis findet in der „Italienischen Reise" seine Bestätigung, wo Goethe (Pniower 27. 30. 32) die Arbeit am Faust zwar als eine sehr schwierige, als einen Berg bezeichnet, vor dem ihm selbst der gefürchtete Tasso bloß als Hügel erscheint, wo er aber die Vollendung doch noch zuerst in dem Vierteljahr von Neujahr bis Ostern, dann in einem Winter zu stande zu bringen hofft. Auf ein Werk von dem Umfang des fertigen Faust war es also nicht abgesehen. Erst unter der Hand ist ihm die Dichtung dazu angewachsen.

Es fragt sich nun, ob Goethe für die Fortsetzung von vornherein einen klaren Plan entworfen hat und was wir aus äußeren und inneren Zeugnissen davon erfahren können. Ein schriftlich aufgezeichneter Plan ist für die erste Periode der Faustdichtung so wenig an-

zunehmen, als bei irgend einem andern von Goethes Jugendwerken. Aber auch unkörperlich gebraucht, ist das Wort „Plan“ ein so vieldeutiges, daß man sich erst darüber verständigen muß. Später, in der Schillerzeit, hat Goethe einen Plan entworfen, den er „eigentlich eine Idee“ nennt (Pniower 54): eine solche leitende Idee liegt dem Urfaust gleichfalls ganz fern. Aber unter dem Wort „Plan“ kann auch der im Kopf vorher entworfene Gang der Handlung verstanden sein, und in diesem Sinne hat Goethe allerdings einen Plan für den Urfaust gehabt. In seinem letzten Brief an Humboldt sagt er wörtlich: „daß die Konzeption des Faust bei mir jugendlich von vornherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag“ (Pniower 275 f.) Nach Goethes Sprachgebrauch (E. Schmidt, Xenien 213; Goethejahrbuch XV, 251 ff.) und nach dem Zusammenhange ist das „von vornherein“ hier nicht zeitlich, sondern örtlich, also im Gegensatze zu „der ganzen Reihenfolge hin“ zu verstehen. Die Anfangspartien also standen im Plane fest, die Fortsetzung weniger. Darnach ist wohl anzunehmen, daß auch die Partien, die im Urfaust nicht ausgearbeitet sind, also besonders das Zusammentreffen mit dem Teufel und der Pakt, welche den Ausgangspunkt für die ganze Handlung bilden, damals in Gedanken bereits festgestellt waren. Daß Faust auch seinerseits von dem Teufel etwas zu fordern hat, ergibt sich aus seinen Worten (Urfaust 490): wenn er ihm Gretchen nicht noch heute abend verschaffe, seien sie um Mitternacht geschieden; und aus den Worten des Teufels (S. 81, Z. 31): daß Faust mit ihm „Gemeinschaft gemacht“ habe. Ueber die Bedingungen des Vertrages freilich erfahren

wir nichts; denn schwerlich verschmäht Goethes Faust wie der des Volksbuches die Sakramente deshalb, weil er durch den Vertrag mit dem Teufel dazu verpflichtet ist (s. oben S. 176). Eine Stelle des Urfaust (526 ff.) könnte durch ihre Uebereinstimmung mit dem Volksbuch nahelegen, als ob auch bei Goethe Faust den Vertrag zuerst mit dem Höllenfürsten Lucifer geschlossen und dieser ihm dann den Mephistopheles als spiritus familiaris zugeschickt habe. Wenn aber Goethe, was keineswegs sicher ist, diesen Gedanken auch in Erwägung gezogen haben sollte, bei der Ausführung hätte er ihn zweifellos fallen gelassen. Ein Erzähler kann den Teufel in zwei oder mehrere Gestalten zersplittern; das Drama fordert die einheitliche Figur des Gegenspielers so laut, daß es meines Wissens kein Puppenspiel und kein Kunstdrama von Doktor Faust gibt, in dem der Held mit einem Teufel den Pakt schlösse und mit einem andern in die Welt ginge. Festgestellt war auch, wie der Urfaust zeigt, der Plan der Gretchentragödie von Anfang an, aber in den späteren Partien haben sich die Voraussetzungen allmählich verschoben — alles Spätere „weniger ausführlich". Bei der Ausführung aber wird Goethe gleich nach der ersten Geisterbeschwörung von der Sage abgezogen: zuerst durch die satirischen Scenen, dann durch die von ihm selbst erfundene Gretchentragödie; ganz ebenso ist es ihm mit der Sage vom Ewigen Juden ergangen, wo ihn gleichfalls die Satire auf die kirchlichen Zustände seiner Zeit von dem Kern der Sage ganz abgeführt hat. Goethes späterer Bericht an Humboldt findet seine Bestätigung in der Italienischen Reise (Pniower 30), wo er erzählt, daß er erst nach

längerer Arbeit den „Faden" wieder gefunden zu haben glaube; er muß also einen solchen „Faden" einmal gehabt und ihn dann wieder aus den Augen verloren haben. Und in gleichem Sinne sagt er auch später (1831) zu Eckermann: die Fabel sei nur als eine Art von Schnur benutzt, um darauf aneinander zu reihen, was er Lust habe; es liege dem Dichter nur daran, eine mannigfaltige Welt auszusprechen (Pniower 256). Das gilt, wie die Analyse gezeigt hat, auch schon von dem Urfaust.

Was die Fortsetzung betrifft, so haben wir auch den zweiten Teil für die Zeit des Urfaust in Anspruch zu nehmen. Die Form einer zweiteiligen Tragödie gehört allerdings erst der romantischen Periode an (zum erstenmale ist von einem „zweiten Teile" im September 1800 die Rede, Pniower 74); aber den Inhalt des zweiten Teiles dürfen wir nach unzweideutigen Zeugnissen schon für unsere Periode in Anspruch nehmen. Goethe schreibt 1831 an Humboldt (a. a. O. 272) in runder Zahl, der zweite Teil sei seit 50 Jahren „in seinen Zwecken und Motiven durchgedacht". Und an Zelter mit noch größerer Abrundung (a. a. O. 264), daß er das, was er im 30. Jahre konzipiert habe, im 82. außer sich darzustellen und ein solches inneres lebendiges Knochengeripp mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden habe. Aus dem Wortlaut ergibt sich, daß Goethe auch hier nur von einer inneren Konzeption redet; die Sehnen sind die ausführlichen Schemata, wie er damals eines zum vierten Akte entwarf, das Fleisch sind die stofflichen Motive, die Oberhaut Sprache und Vers (vgl. Hamann, oben S. 77).

Unbedenklich dürfen wir aus dem zweiten Teil für die Zeit des Urfaust den Faden herausnehmen, den Goethe später im Fragment (A 2052) mit den Worten des Teufels angesponnen hat: „Wir sehn die kleine, dann die große Welt.“ Wie in den Volksbüchern und in den Puppenspielen sollte also auch Goethes Faust von Anfang an in die große Welt, an den Hof geführt werden. Und ebenso wie dort sollte er hier mit der antiken Helena in Verbindung treten. Goethe selbst hat dreimal auf das hohe Alter der Helena-Episode hingewiesen. Zur Einführung des Zwischenspieles bemerkt er, sie sei „gleich bei der ersten Konzeption des Ganzen ohne weiteres bestimmt“ gewesen (W. A. XV, 2, 213). An Humboldt und an Boisserée schreibt er 1826 (Pniower 162 f.) gleichlautend an demselben Tage: sie sei eine seiner ältesten Konzeptionen, die auf der Puppenspielüberlieferung ruhe, wobei ihm freilich der Gedächtnisfehler begegnet, daß Faust dort den Mephisto nötigte, ihm die Helena zum Beilager zu verschaffen, während vielmehr der Teufel dem Faust freiwillig die Helena verschafft, um ihn von seinen Reuegedanken abzuziehen. Endlich Knebel gegenüber nennt er 1827 (a. a. O. 204 f.) diese poetische Konzeption, indem er sich echt goethisch an das Aelteste hält, was er gerade vor Augen hat, noch älter als die Bäume in seinem Garten am Stern, die er laut seinem Tagebuch am 1. November 1776 gepflanzt hatte und die inzwischen so hoch herangewachsen waren.

Die wichtigste Frage ist, ob wir für den ältesten Plan einen guten oder einen schlechten Ausgang anzunehmen haben. Denn in der Sage geht ja Faust überall zu

Grunde, er verfällt der Hölle. Von Lessing, der zuerst den Helden gerettet werden ließ, hat Goethe damals schwerlich mehr gewußt, als daß er einen Faust schreiben wollte oder geschrieben hat; auch Weidmanns allegorisches Drama, wo dem Teufel am Schlusse ein guter Engel Ithuriel entgegentritt und die Rettung der Seele des Helden durch die göttliche Barmherzigkeit verkündet, war dem Dichter des Urfaust noch unbekannt. Lessing und Weidmann folgen mit diesem guten Ausgang dem mächtigen Zuge der Zeit, des Jahrhunderts der Humanität. Derselbe Zeitgeist, der sich in der Bekämpfung der Todesstrafe und in der milderen Beurteilung des Kindesmordes verriet (oben S. 30), hat auch eine reiche theologische Litteratur gegen die Ewigkeit der Höllenstrafen hervorgerufen und Klopstock bewogen, sogar einen reuigen Teufel, den vielbewunderten Abbadonna, begnadigen zu lassen. Daß auch Goethe diesem Zuge der Zeit folgte, ist gewiß; ungewiß aber, wann er ihm folgte. Aus dem Urfaust erhalten wir auch auf diese Frage keine Antwort. Auch nach dem Erscheinen des Fragmentes, das in diesem Punkte ja mit dem Urfaust in einer Linie steht, waren die Ansichten der Zeitgenossen über den Ausgang geteilt. W. Schlegel (Werke X, 17) fand Fausts Schicksal in gewisser Hinsicht längst entschieden: der Weg, den er einmal betreten, führe unvermeidlich zum Verderben. „Aber" — so fragte er weiter — „wird dieses sich bloß auf seinen äußeren Zustand oder auch auf den inneren Menschen erstrecken? Wird er sich selbst treu bleiben und auch bei seinem letzten Fall noch menschliches Mitleid verdienen, weil er mit großen Anlagen menschlich fiel? oder wird der verworfene Geist,

dem er sich übergeben hat, ihn dahin bringen, selbst Erfinder von Bosheit, selbst Teufel zu werden? — Diese Frage bleibt noch unaufgelöst." Schelling dagegen wollte schon in seinen Vorlesungen über Kunstphilosophie (1802—5, Werke V, 731 ff.) erkennen, daß Faust nur durch das Tragische hindurchgehen müsse, daß sich aber der Widerstreit in einer höheren Instanz lösen, Faust also in höhere Sphären erhoben vollendet werde. Er bewundert daher die heitere Anlage des Ganzen, das seiner Intention nach mehr aristophanisch als tragisch sei. Das paßt aber so gar nicht auf das Fragment und so gut auf den ganzen „Faust", von dem Goethe ganz ähnlich schreibt, daß im zweiten Teil alles auf einer edleren und höheren Stufe gefunden werde (W. A. XV, 2, 213), daß man entweder einen späteren Zusatz in den erst aus dem Nachlaß herausgegebenen Heften oder einen Wink Goethes annehmen muß. Ganz verunglückt sind die Versuche moderner Philologen, das Schicksal des Faust aus dem Urfaust herauszulesen. Wenn Faust ausruft, Gretchens Schicksal möge auf ihn zusammenstürzen und sie mit ihm zu Grunde gehen (1430 f.), so glaubt er das eben in seiner Verzweiflung. Daß aber der Dichter damit das Ende voraus verkündige, wird ein verständiger Mensch für den Urfaust ebensowenig herauslesen, wie es in der späteren Fassung eintrifft; das ist sogar gänzlich ausgeschlossen, denn Faust sollte noch am Hofe seine Rolle spielen, mit Helena zusammentreffen, er konnte also nicht schon mit Gretchen zu Grunde gehen. Noch unglücklicher ist freilich die Behauptung, Fausts Erwähnung des ewig Verzeihenden (A S. 226, Z. 31 f.) lasse einen guten Ausgang erwarten,

er sei vielleicht als Märtyrer der Wissenschaft gestorben, der mit der Kirche in Konflikt gerät. Lassen wir den letzten Satz, der mit Goethe nichts zu thun hat, ganz aus dem Spiele und sehen wir uns zunächst die Faust-stelle selber an. Sie lautet im Urfaust (S. 81, Z. 24 ff.): Jammer, „daß nicht das erste (gefallene Geschöpf) in seiner windenden Todesnot genug that für die Schuld aller übrigen vor den Augen des Ewigen" — also mit offenbarer Anspielung auf den Opfertod Christi: daß nicht die erste vor Gott für alle folgenden genug gethan hat; es ist ein sehr feiner Zug, daß Faust im höchsten Schmerz sich der Sprache des Glaubens bedient, von dem er sonst nichts wissen will. Später aber, im Ersten Teil, hat Goethe durch eine bloße Umstellung der Worte und eine leise Variante den Sinn vollständig verändert: „daß nicht das erste genug that für die Schuld aller übrigen, in seiner windenden Todesnot vor den Augen des ewig Verzeihenden"; hier also windet sich das gefallene Geschöpf vor den Augen dessen, den es (das gefallene Geschöpf, nicht Faust) für den ewig Verzeihenden hält, so wie sich Gretchen vor der Mater dolorosa windet. Der „ewig Verzeihende" ist nicht mehr Fausts eigene Meinung. Aber auch wenn es so wäre, würde die Stelle für den Ausgang des Faust natürlich nichts beweisen; nach derselben „Methode" könnte man, weil Gretchen sich an die Gnadenreiche mit der Bitte wendet, sie vor Schmach und Tod zu retten, die Rettung von Gretchens Leben und Ehre voraussagen, die dann doch nicht eintrifft. Die Mater dolorosa erhört sie eben in diesem Sinne nicht und ebensowenig muß der ewig

Verzeihende Faust erhören. Wir haben in der That weder aus dieser noch aus der späteren Zeit ein Zeugnis (vgl. Morris, Goethestudien 2, 178 ff.), daß der Dichter des Urfaust von der Tradition abweichen und den Teufelsbündler retten wollte. Erst nach der Bekanntschaft mit Lessings Faustfragmenten scheint auch Goethe die Rettung des Faust ins Auge gefaßt zu haben. Das entspricht auch ganz dem Charakter seiner Jugenddichtung: Götz, Weislingen, Clavigo, Werther, Egmont gehen zu Grunde, erst seit der Iphigenie und dem Tasso (der zweifellos guten Ausgang hat) tritt der versöhnende Charakter der Goethischen Dichtung zu Tage.

Die letzte und schwierigste Frage, die wir gegenüber dem Urfaust aufzuwerfen haben, betrifft die Dämonologie. Ich habe oben (S. 61 f.) die sehr einfachen Voraussetzungen entwickelt, welche die Grundlage der ersten Scene bilden, und in dem ganzen Urfaust ist Goethe weder zu einer weiteren Ausgestaltung noch zu einer größeren Bestimmtheit fortgeschritten. Das Dämonenreich spielt ab und zu herein, aber es bleibt immer in einem geheimnisvollen Dunkel. Die Annahme, als ob der Dichter diesen Hintergrund tiefsinnig ausgebildet hätte, findet an dem Text keine Stütze. Es wird sich zeigen, daß nicht bloß in dieser Periode, sondern auch in den späteren Perioden der Faustdichtung hier Widersprüche auf Schritt und Tritt begegnen. Das ist sogleich bei dem Verhältnis der Fall, in dem sich der Dichter seinen Helden zur Gottheit denkt.

In dem Pfitzerischen Volksbuch sagt Faust Gott und dem himmlischen Heer leichten Herzens ab, weil er ohnedies immer an der Auferstehung der Toten und

an dem jüngsten Gericht gezweifelt habe (Keller 113). Das heißt also nicht: daß er nicht an Gott glaubt; sondern es heißt: er glaubt an Gott, aber nicht an die jenseitige Vergeltung, nicht daß ihn Gott zur Rechenschaft ziehen werde. Dagegen ist er allezeit, auch vor dem Vertrage mit dem Teufel, ein Pfaffenfeind gewesen, deshalb und „wegen der wenigen Zuneigung dazu“ hat er auch von der Theologie gänzlich abgelassen. Auch Goethes Faust hat die Theologie „leider“ studiert (3), und von der „Religion“ im Sinne Gretchens, d. h. von dem Kirchenglauben hält er so wenig wie Pfitzers Faust und wie der junge Goethe; wie diese beiden weicht auch er der Kirche und den Sakramenten aus. Faust ist also ein Ungläubiger; aber durchaus kein Gottesleugner im Sinne der Materialisten des achtzehnten Jahrhunderts, so wenig als Goethe selbst sich von Lavater als einen solchen betrachten ließ. Es ist auch ganz falsch, in dem Faust des ersten Monologes einen Vertreter der schwarzen Magie zu sehen, der mit Hilfe des Teufels Geister citiert; vielmehr mit Hilfe Gottes, also mit der weißen Magie beschwört er sie. Heilige Zeichen erblickt er im Buch des Nostradamus; im Bilde des Makrokosmus sieht er Himmelskräfte auf- und niedersteigen; der Erdgeist, den er beschwört, steht im Dienste Gottes; später beschwört er sogar den Teufel unter dem Zeichen des Kreuzes und droht ihm mit der Dreieinigkeit. Goethes Faust also wirft sich nicht gleich dem Teufel in die Arme, wie der des Puppenspiels, sondern erst dann, als ihn der Erdgeist verschmäht hat. Durch die Ueberhebung, mit der er sich den Geistern gleichstellt und sogar der Gottheit (81. 86), kommt er zu

Fall; auf dem gleichen Wege will ja auch der Teufel den Studenten durch sein Streben nach Gottähnlichkeit verderben. Faust ist also ein Ketzer, kein Gottesleugner. Ja, es finden sich Stellen genug, aus denen hervorgeht, daß Faust nicht nur an einen persönlichen Gott glaubt, sondern daß er auch mit der Offenbarung nicht ganz zerfallen ist. Einige von diesen Stellen können als Anpassung an die gewöhnliche Redeweise der Menschen und an geläufige biblische Vorstellungen gefaßt werden (62 Gott schuf den Menschen in die lebende Natur hinein [Genesis], 1422 ich; der Gottverhaßte). Oder es kann Hohn sein, wenn er sich, von dem Erdgeist verschmäht, nach der Genesis „Ebenbild der Gottheit“ (163) nennt. Aber andere Stellen lassen keinen Zweifel zu. Wenn der Erdgeist (155 f.) sagt, daß er am sausenden Webstuhl der Zeit der Gottheit lebendiges Kleid wirke, so kann er nur einen Geist, eine persönliche Gottheit meinen, und an diese muß auch Faust glauben, wenn er an den Erdgeist glaubt. Wirklich erwähnt er denn auch in der Prosascene (S. 81, Z. 26) unmittelbar neben dem Erdgeist den Ewigen, der also hier wie in der Scene mit dem Erdgeist als über diesem stehend gedacht ist; ich habe oben (S. 253 f.) gezeigt, daß Goethe hier später eine Aenderung vorgenommen hat. Und in der That setzt der Bund mit dem Teufel den Glauben an den Teufel und dieser den Glauben an Gott, an dessen persönlicher Existenz der Held der Volkssage nie zweifelt, notwendig voraus; die ganze Faustdichtung wäre ohne ihn unmöglich. Goethe hat diesen Schluß später in den ironischen Versen des Supernaturalisten (A 4357 f.) selber gezogen: „Denn von den

Teufeln kann ich ja auf gute Geister schließen." Ja, er ist zuletzt darauf geführt worden, Gott Vater in Person auftreten zu lassen, und er hat sich damit als Dichter ganz auf den Boden des Volksglaubens gestellt, in dem die Sage wurzelt. Diesem Glauben an einen persönlichen Gott steht aber die Definition der Gottheit in der Katechisationsscene schroff gegenüber; der philosophische Gehalt dieser Scene läßt sich schlechterdings mit der Faustsage nicht in Einklang bringen. Wir haben aber weiter gesehen (s. oben S. 42 f.), daß Goethes Faust auch mit dem Unglauben an die Hölle aus der Rolle des Teufelsbündlers fällt und recht nach dem ironischen Rezept des Skeptikers (A 4361) auf Teufel nur Zweifel zu reimen weiß (A 368 f.); und doch ist er, so wenig ihm das Wort des Erdgeistes von der Gottheit etwas Neues zu sagen scheint, später bei dem wirklichen Auftreten des Mephistopheles durch die Existenz des Teufels nicht überrascht, die er ja damit schon vorausgesetzt hat, daß er den Mephistopheles als Flüchtling der Hölle beschwört.

Und, um diesen Punkt ein für allemal zu erörtern: auch später fehlen solche Widersprüche nicht. Faust accommodiert sich natürlich bloß der Anschauung des Volkes, wenn er Gott die Ehre gibt, die er von sich ablehnen muß (A 1009 f.): „Vor jenem droben steht gebückt, Der helfen lehrt und Hilfe schickt"; oder wenn er in der Sprache Gretchens von dem Leib des Herrn redet, den ihre Lippen in der Hostie berühren (A 3334 f.). An zwei Stellen gibt er zu verstehen, daß er zwar ein Jenseits hofft (A 704 ff., 1660 ff.), daß er aber über die Form des künftigen Lebens ganz im unklaren ist,

und sogar auch mit der Gefahr der Vernichtung rechnet (A 719). Aber den Teufel beschwört Faust mit dem Zeichen Christi (A 1900 ff.), den er den „nie Entsprossenen“ (d. h. von Ewigkeit Bestehenden, also Göttlichen), den „Unausgesprochenen“ (d. h. Unaussprechlichen), „durch alle Himmel Gegoßnen“ (Kolosser 1, 16 ff. 20) und dennoch „freventlich Durchstochnen“ nennt; er glaubt also hier an die Gottheit Christi, schreibt dem Namen Christus Macht über die Hölle zu. Und ebenso nennt er die Dreifaltigkeit, das dreimal glühende Licht (A 1318 ff.), die stärkste von seinen Künsten, an die also nicht bloß Faust selber hier glaubt, sondern auch der Teufel, der ihr hier respektvoll auszuweichen scheint, während er sie in der Hexenküche (A 2561) verspottet. Und der unter Mißbrauch des Namens Christi und der dreieinigen Gottheit beschworene Teufel selber weist später Faust, geradeso wie früher der Erdgeist, auf die persönliche Gottheit hin, die den Teufel in die Finsternis gestürzt und den Menschen zur Halbheit verdammt hat (A 1781 ff.; „einen Gott“ sagt der Dichter hier, wie auch Eigennamen zur Hervorhebung mit dem unbestimmten Artikel verbunden werden, „ein Cäsar“ u. dgl.). Wie sollen wir nun alle diese Widersprüche erklären? Der Dichter selber gibt uns (A 1185) einen Wink. Er läßt Faust, den der Erkenntnisdrang bis nahe an den Selbstmord und der Lebensdrang zu wilden Wünschen geführt hat, mit beruhigter Seele heimkehren; und da beginnt sich die Liebe zu Gott in ihm zu regen! Wir sehen: Faust ist mit der Offenbarung und mit dem Kirchenglauben nicht so fertig, als es nach der Katechisationsscene scheinen könnte (vgl. A 781 f. 1585 f.). Schwerlich

sind die Widersprüche Goethe unbekannt geblieben; sie erschienen ihm aber gerade als das geeignete Mittel, uns den perspektivischen Einblick in das Ringen einer großen, zweifelnden und verzweifelnden, zwischen Glauben und Unglauben hin und her geworfenen Seele zu vergegenwärtigen. Und welcher Widersprüchesammler wagt zu behaupten, daß ihm das nicht gelungen sei? Eine Verschiebung der Voraussetzungen hat in diesem Punkt im Laufe der Zeit so wenig stattgefunden, daß nicht einmal die Terminologie unter dem Einfluß der klassischen Periode eine konsequente Veränderung erfahren hat. Wenn Goethe in den aus dieser Zeit stammenden Partien von „echten Göttersöhnen" (A 344), von „Götterwonne" (A 706), von „Götterhöhe" (A 713) redet; wenn Faust sagt: „den Göttern gleich ich nicht" (A 652), wo er sich früher nur den „Geistern" (A 493) verglich — so liegt es ja nahe, an die Einflüsse der Antike zu erinnern oder aufmerksam zu machen, wie er (A 2048) in der Zeit des Urfaust umgekehrt das biblische Citat Eritis sicut Dii in das monotheistische Eritis sicut Deus umgeschrieben hat. Aber in dem Vers des Urfaust (U 1119 = A 3427): „Ich glaub' einen Gott" hat er das „einen" später ausgestrichen, weil es der Leser leicht mit einem besonderen Accent versehen und als Bekenntnis zum Monotheismus hätte mißverstehen können. Sonst lesen wir auch im Urfaust (A 2716) schon „Götterbild"; und wie hier Faust (A 439), so redet später auch Mephistopheles von „einem Gott" (A 1781. 2441), wo der Gedanke an mehrere Götter ganz ausgeschlossen, das Wort „Gott" nicht als Eigenname, sondern als Appellativum gebraucht ist.

Unter der persönlichen Gottheit stehen nach der Ansicht des Dichters die Geister, der Makrokosmus und der Erdgeist, unterschieden bloß durch ihren Wirkungskreis (s. oben S. 60 f.). Ich habe schon oben davor gewarnt, in dem Erdgeist bloß die sinnliche Natur zu sehen, und gezeigt, wie Goethe auch das geistige Leben, die Gedanken, der Natur zuschreibt (s. oben S. 60). Mit sehr wenig Glück hat man daher von dem Erdgeist die Brücke zu den bösen Dämonen schlagen wollen. In Dichtung und Wahrheit (W. A. XXVII, 220) betrachtet Goethe den Lucifer auf Grundlage der Kosmogonien von Paracelsus und Welling als Geist der Materie und des sinnlichen Lebens, also ungefähr gleich dem Demiurgos der Gnostiker, wie er später bei Immermann erscheint. Als Geist der Materie und des bloß sinnlichen Lebens hat nun allerdings auch Hegel den Erdgeist gefaßt, und es wäre dann freilich möglich, in Lucifer und seinen Leuten Diener des Erdgeistes zu sehen. Aber das ist eben nicht der Goethische Erdgeist, der nicht bloß Geist der Natur, sondern auch der Geschichte ist, der das physische und das geistige Leben auf Erden beherrscht, wie nicht bloß der Urfaust, sondern auch der spätere Monolog in „Wald und Höhle“ (A 3235 ff.) zeigt. Wäre er der Herr des Mephistopheles, so könnte ihn Faust nicht als unendlichen Geist (S. 80, Z. 14 f.) und als großen herrlichen Geist (S. 81, Z. 36 ff.) dem Schandgesellen gegenüberstellen, der ja dann nur im Dienste und im Auftrag seines Herrn gewirkt und nur dessen Befehle ausgeführt hätte. Und welche Konsequenzen! Im Urfaust, wo Mephistopheles Diener des Erdgeistes, d. h. des Geistes der Materie sein soll, trägt

er, wie wir gleich sehen werden, rein teuflische Züge. Im späteren „Vorspiel im Himmel", wo er nach der Meinung derselben Forscher sich deutlich als bloßen Geist der Materie zeigen soll, wird er umgekehrt wiederum nicht vom Erdgeist, sondern von Gott Vater ausgeschickt! Das heißt: der Dichter hat dem Mephistopheles die unverkennbaren Züge eines Dieners des Erdgeistes erst dann beigelegt, als er gar nicht mehr Diener des Erdgeistes war, sondern ihm unter der Hand wieder das geworden war, was er freilich immer war, solange es eine Faustsage und Faustdichtungen gibt, nämlich ein Teufel. Denn auf den Lessingischen bürgerlichen Faust, in dem an die Stelle des Teufels ein irdischer Verführer trat, wird man sich kaum berufen wollen. Lessing, der nach derselben Methode aus der Medea eine Marwood, aus der Virginia eine Emilia Galotti entstehen ließ, hätte mit dem Teufel natürlich auch Faust fallen gelassen, vor dessen Namen ihn ohnedies Mendelssohn warnte; sein bürgerliches Trauerspiel hätte einen faustischen Konflikt behandelt, wäre aber kein eigentliches Faustdrama geworden.

Um über die Dämonologie der Hölle ins klare zu kommen, müssen wir einen Blick in Pfitzers Faustbuch werfen. Dort beschwört Faust den Teufel, den Pfitzer mit den Namen Lucifer, Satan, auch bloß Geist, bezeichnet. Nach dem Abschluß des Paktes schickt ihm dieser einen untergeordneten Geist, den Mephostophiles, der sich vor ihm in der harmlosesten Weise aufspielt (Keller 129 f.). Er sei kein scheußlicher Teufel, sondern ein spiritus familiaris, der gern bei den Menschen wohne. Als seinen Herrn bezeichnet er den Höllen-

fürsten Lucifer, der ihn abgesandt habe, dem Faust zu dienen, der also mit dem früheren Teufel, Satan oder Geist identisch ist (168). Mephostophiles stellt sich so an, als ob er dem Lucifer nur ungern unterworfen sei und nur, weil er von seinem Gift angesteckt worden sei, alle Menschen wider Willen schädigen müsse. Bei aufmerksamerer Lektüre nun kann man nicht darüber in Zweifel sein, daß der Verfasser des Faustbuches dieses harmlose Auftreten des Mephostophiles für eine bloße Lüge hält, wie er auch das ganze Buch hindurch seine Leser vor dem Lügengeist (vgl. besonders Keller 170. 175. 399 f.) zu warnen für nötig findet. Mephostophiles selber verrät sich als Teufel, wenn er sich einen fliegenden Geist (Keller 168 f.) nennt; denn Lucifer und sein Anhang wohnen nach Pfitzer unter dem Himmel. Er verrät seine geringe Liebe zu den Menschen, wenn er sich beklagt, daß Lucifer ihm seine Herrlichkeit genommen und ihn gezwungen habe, eines Menschen Diener zu sein (129 f.). Ganz ausdrücklich aber stellt Pfitzer selber in den Anmerkungen, die man nicht hätte ungelesen lassen sollen, die Angaben des Mephostophiles als Lügen bloß. Er erklärt es für Lüge, wenn Mephostophiles dem Lucifer wider seinen Willen dienen zu müssen vorgibt: er habe sich Gott ebenso widersetzt wie Lucifer selbst (174 ff., 177). Er erklärt es für Lüge, wenn Mephostophiles sich für einen Freund der Menschen ausgebe (170). Und was den Umstand betrifft, daß er sich einen spiritus familiaris „will genannt wissen" (130 ff.), so leugnet Pfitzer zwar nicht, daß es solche Geister gebe und daß sie mit den Menschen in Gemeinschaft und Verbündnis stehen können, er behauptet aber fest, daß es

nicht gute Geister und Engel, wie die Menschen glauben, sind, sondern böse Geister und Teufel, nichts anderes als Teufel selbst seien. Sein Mephostophiles ist also ein Teufel, der sich lügnerisch für einen harmlosen spiritus familiaris ausgibt; schon seine Absendung durch Lucifer kann ja darüber keinen Zweifel lassen. Bei Pfitzer erscheint später Lucifer noch einmal leibhaftig in schrecklicher, greulicher Gestalt, um Faust am Heiraten zu hindern (512); und auch bei der Katastrophe funktioniert „der Teufel" selber in der gleichen Gestalt wie beim Vertrage ... Die gleichen Voraussetzungen machen auch die wenigen Puppenspiele, welche das Vorspiel enthalten: hier sendet Pluto den Teufel aus, also der Höllenfürst in antikem Kostüme.

Wie in dem Volksbuch das Wort „Teufel" einmal den Höllenfürsten, dann wieder jeden höllischen Geist bezeichnet; wie dort der Höllenfürst einmal Teufel, dann wieder Satan, dann wieder Lucifer heißt: ebensowenig hat Goethe für die Dämonologie der Hölle eine bestimmte Namengebung und klare Vorstellungen. Es ist keineswegs sicher, daß er den Mephistopheles im Urfaust als von Lucifer gesendet betrachtet, wie Pfitzer. Denn der Fall liegt nicht so, als ob Goethes Lucifer einfach dem Lucifer Pfitzers und Goethes Mephistopheles dem Mephostophiles Pfitzers entspräche, sondern Goethes Mephistopheles vereinigt den Lucifer und den Mephostophiles Pfitzers in sich. Die Anspielung auf Lucifer (527 ff.; oben 135 ff.) als den Höllenfürsten aber kann auch bloß auf der Bibel beruhen, wie das im Zweiten Teil (11770) zweifellos der Fall ist. Wie sich Mephistopheles, der Teufel, auch sonst über den Teufel lustig macht, wie er

sich später (A 2505, unten S. 266. 276) den Namen Satan verbittet, aber nicht als ob er ihm nicht zukomme, so kann er auch hier einfach nur sagen wollen: ein paar solche Verschwender wie Faust würden den Teufel selber bankerott machen. Schon daß Goethe die Stelle später fallen gelassen hat, zeigt, wie wenig Bedeutung er ihr beigemessen hat und daß sie keine weite Perspektive in die höllische Dämonologie eröffnen sollte. Es ist eine einfache biblische Anspielung wie die auf seine Muhme, die Schlange (443), die noch im Vorspiel im Himmel (A 335) in einer Form wiederkehrt („die berühmte Schlange"), die den Charakter des Citates geflissentlich betont, obwohl die Schlange im Urfaust (S. 81, Z. 2; vgl. A 3324) ein anderes Mal wieder als eine Lieblingsgestalt des Mephistopheles selbst erscheint. Einmal also bezeichnet Mephistopheles die Schlange im Kurialstil der Hölle als seine Muhme, wie er später (A 4110) auf dem Blocksberg eine Hexe als „Frau Muhme" anredet und wie im Zweiten Teil die Empuse und die Lamien (7736. 7756) als seine Mühmchen gelten, dann wieder ist sie die Hypostase des Mephistopheles selbst. Und ebenso ist Mephistopheles einmal der Teufel, dann wieder bloß ein Teufel (1233. 662). Sogar an derselben Stelle schwankt Goethe im Gebrauch; in den Versen: „sie fühlt, daß ich ganz sicher ein Genie, vielleicht wohl gar der Teufel bin" (1233 f.), hat die Göchhausen sicher nicht aus Versehen „der Teufel" geschrieben und es später in „ein Teufel" verändert, denn Goethe ist später wie öfter (A 402. 2750. 2757. 3541. 3578. Pniower 106 und 115) aus dem bloßen Gedächtnis auf die Lesart „der Teufel" (A 3591) zurückgekommen.

Die teuflische Natur des Mephistopheles kann schon im Urfaust keinem Zweifel begegnen. Mephistopheles nennt sich selber so, namentlich in parodistischem Ton: 404 will wieder einmal den Teufel spielen (wo auf spielen natürlich kein Accent liegt); S. 22, Z. 63 den Teufel vermuten die Kerls nie, so nah er ihnen immer ist; 662 ich möcht' mich gleich dem Teufel übergeben, wenn ich nur selbst kein Teufel wär'; 859 die hielte wohl den Teufel selbst beim Wort; 1233 sie fühlt, daß ich ganz sicher ein Genie, vielleicht wohl gar der (ein) Teufel bin. Faust nennt ihn Teufel: 713 sei, Teufel, doch nur nicht wie Brei; 1228 Spottgeburt von Dreck und Feuer; 1427 du, Hölle, wolltest dieses Opfer haben; 1428 hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen; S. 80, Z. 4 f. nichtswürdiger Geist. Gretchen ahnt in ihm den Bösen; sie hat vor ihm ein heimliches Grauen; sie fühlt seine Nähe, sogar wenn er nicht mehr anwesend ist (605 ff.). Die Mutter spürt an seinem Schmuck, daß nicht viel Segen dabei ist (676).

Goethes Mephistopheles hat entscheidende Züge mit dem Mephistopheles der Volkssage gemein, der, wie wir gesehen haben, ein Teufel ist. Er haßt die Reinlichkeit 538, wie sich Faust in manchen Versionen der Volkssage nach dem Vertrage nicht waschen darf. Er ist geizig 526 ff. 710 ff. und räsonniert über die Verschwendungssucht seines Herrn (vgl. Pfitzer 154. 420; Christl. M. 10. 19). Er schlägt vor dem Kreuz die Augen nieder 454, wie er im Volkslied den Namen des Erlösers nicht schreiben kann. Er haßt die Kirche und die Pfaffen 473. 666. Er begleitet Faust in Hundsgestalt S. 80, Z. 15, wie der Hund bei Pfitzer ein Teufel ist (Keller

399). Er kann keine Seele lieben und nimmt an nichts einen Anteil 1180, wie der Teufel der Volkssage keines Menschen Freund ist und von Faust im Vertrage das Gleiche verlangt. Er hat endlich wie in der Volkssage seine Freude daran, mit anderen Spott zu treiben, sie zu vexieren und anzuführen; so macht er es mit Marthe, mit dem Schüler, mit den Gesellen in Auerbachs Keller. Er ist ein Lügner 902, wie ihn Pfitzer (175. 399 f.) als Lügengeist brandmarkt.

Wenn Mephistopheles kein Teufel wäre, hätte endlich die ganze Handlung der Gretchentragödie keinen Sinn. Denn worauf läuft sie denn hinaus? Darauf, daß ein Mann, der von Gott abgefallen ist und im Bunde mit dem Teufel steht, mit Hilfe des Teufels ein gottesfürchtiges Bürgermädchen verführt; sie ahnt die Nähe des Bösen, warnt den Geliebten, erhält zuletzt Gewißheit über seinen Bund mit dem Teufel und sagt sich von ihm los. Durch das beständige und kritiklose Hereinziehen von Dingen, die außerhalb der Dichtung liegen, hat man den Faden der Handlung verloren und die Charaktere entstellt. Mephisto ist nicht aus einem Diener des Erdgeistes zum Teufel geworden, sondern gerade umgekehrt ist er vom Dichter am Anfang viel dämonischer, später immer humoristischer und jovialer behandelt worden.

Kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Mephistopheles ein Teufel ist, so stoßen wir doch sogleich auf eine Reihe nicht zu beantwortender Fragen, sobald wir den Versuch wagen, uns die Kräfte, die diesem höllischen Dämon eigen sind, und seinen Machtbezirk logisch genau abzugrenzen. Eine Reihe ganz willkürlicher, von Fall

zu Fall aufgestellter Voraussetzungen müssen wir hier entweder dem Dichter oder dem Teufel selber, der ja der ewige Lügner ist, zugeben, ohne ins klare zu kommen. Führt der Teufel schon im Urfaust dem Helden Gretchen zu oder ist es eine zufällige Begegnung, die er ausnützt? Ist es Wahrheit oder eine bloße Ausflucht des Teufels, der Faust zu reizen sucht, wenn Mephistopheles, der nach Faust über alle mehr als vierzehnjährigen Mädchen (also nicht über die unschuldigen Kinder?) Gewalt hat, dem sündenreinen Gretchen gegenüber, die eben von der Beichte kommt, sich machtlos erklärt? Ist er mit Voraussicht begabt, daß er im voraus weiß, Gretchen werde bei der Nachbarin sein, oder hat er vorher ihre Gewohnheiten ausspioniert und nimmt er nur die günstige Stunde wahr? Weiß er in der Bearbeitung der Auerbachscene auf Grund übernatürlicher Begabung oder bloß auf Grund seiner scharfen Menschenkenntnis voraus, daß sich die Bestialität bei den Burschen bald herrlich offenbaren werde (A 2297 f.)? Hat er das traurige Ende des Herrn Schwerdtlein erfahren oder erdichtet? Und wie kommt Faust dazu, in der Ungeduld über die Hinausschleppung seiner Liebschaft auch nur einen Augenblick an die Notwendigkeit einer weiten Reise nach Padua zu glauben (890)?, da doch dem Teufel Zauberpferde und im Notfall sogar ein Weinfaß zu Gebote stehen, von dem Zaubermantel vorderhand zu schweigen, der in der Volkssage und sogar in dem Goethe geläufigen Sprichwort das stehende Attribut des Helden ist und auch von unserem Dichter später dem Mephistopheles beigelegt wird, da sein Faust der eigenen Zauberkraft ermangelt. Nichtige Zerstreuungen, wie in Auerbachs

Keller, kann er Faust jede Nacht verschaffen, wenn sie ihm gefallen, und von Gretchen sucht er ihn durch abgeschmackte Freuden abzuziehen; als Kuppler wie als Verführer stellt er seinen Mann. Bei der Katastrophe aber versagt er gänzlich. Er beruft sich darauf, daß er nicht alle Macht auf Erden und im Himmel habe (s. oben S. 225 f.) und daß er in das Walten der göttlichen Gerechtigkeit auf Erden nicht eingreifen dürfe. Das heißt: er darf Faust, den Mörder Valentins, nicht der gerichtlichen Verfolgung entziehen und muß ihm daher zur Flucht raten; und er darf Gretchen nicht mit übernatürlicher Gewalt aus den Händen der irdischen Gerechtigkeit befreien. Es ist klar, daß diese Voraussetzung vom Dichter in der Absicht gemacht ist, die Katastrophe überhaupt zu ermöglichen: denn wenn Faust nicht fliehen muß oder wenn Gretchen durch übernatürliche Gewalt befreit werden kann, dann ist der tragische Ausgang vereitelt. Noch später hat er diese Motivierung von Mephistopheles wiederholen lassen: „ich weiß mich trefflich mit der Polizei, doch mit dem Blutbann schlecht mich abzufinden" (A 3714). Goethe knüpft hiebei an die mittelalterliche Vorstellung an, nach welcher der Blutbann im Namen Gottes ausgeübt wird, und er durfte mit Recht annehmen, daß dem Teufel ein Eingriff in die Machtsphäre Gottes versagt sei. Aber immerhin bleibt diese Beschränkung der Machtsphäre des Teufels auffallend. Was kann denn Faust Großes anstellen, wenn er vor dem Mord Halt machen muß? Und man sollte umgekehrt glauben, daß es im Interesse des Teufels läge, den Helden in Todsünden zu verstricken und sie ihm daher so leicht und folgenlos zu machen als möglich.

Solchen bloß logischen und rein verstandesmäßigen Erwägungen braucht der Dichter nicht stand zu halten. Es ist einfach unmöglich, übernatürliche Wesen als menschlich denkend und handelnd vorzuführen, ohne in solche Widersprüche zu fallen. Schon Wieland hat mit Recht gelegentlich der Miltonischen Dämonen bemerkt, daß die innere Wahrheit einer dichterischen Darstellung sich nicht prüfen lasse, wenn der Stoff außerhalb der menschlichen Sphäre liege: „Wer kann sagen, ob ein Engel recht geschildert sei oder nicht?" Und wer hat denn eine ausgeprägte realistische Vorstellung von dem Teufel und seinem Machtbezirk? Niemand, auch kein Theologe. Solche Figuren sind überhaupt bloß im Dämmerlicht möglich, nicht im Lichte einer verstandesmäßigen Kritik. Sie spotten einer rationalistischen, menschlichen Auffassung und Ausdeutung. Hier am meisten gilt, was Goethe am 6. Mai 1827 zu Eckermann geäußert hat: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion ist, desto besser ist sie."

Die Unmöglichkeit, den Teufel mit den Forderungen des Verstandes und den Ansprüchen der Logik in Einklang zu bringen, hat Schiller mit seinem scharfen Blick für solche Gegensätze sofort bei dem „Faust" herausgefunden und mit den Worten: „daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebe," schlagend ausgedrückt (an Goethe 25. Juni 1797). Das ist so zu verstehen. In unserem menschlich beschränkten Denken bilden Geist und Mensch, übersinnliches Ideal und Sinnlichkeit eine Proportion. Ein Geist ist an sich etwas Uebersinnliches, also der

Gegensatz zum Sinnlichen. Der Teufel aber soll ein Geist sein, der seine Absichten durch die Sinnlichkeit erreicht. Aus diesem obersten Widerspruch folgen notwendig und unausbleiblich auf Schritt und Tritt andere. Schon die Verkörperung eines Geistes in menschliche Gestalt gibt ihn streng genommen als Geist auf und auch hier ist nicht ohne Widersprüche auszukommen. Der Dichter wird hier gerade um so viel stärker wirken, je mehr er das im unbestimmten läßt, was, wenn es bestimmt wird, doch nur einen Widerspruch ergibt; er bedarf der mitarbeitenden Phantasie des Lesers und Zuschauers, der er gerade durch die Unbestimmtheit seiner Darstellung ein möglichst weites Reich eröffnen wird. Ich habe in der Analyse des Urfaust überall darauf aufmerksam gemacht, wie Goethes Darstellung immer, so oft das Wunderbare in Betracht kommt, dem Verstande unlösbare Fragen vorlegt, der Phantasie aber ein unendlich weites Reich eröffnet. Dazu kommt in betreff der Teufelsfigur noch die ironische, parodistische Behandlung, die sich schon im Urfaust ankündigt. Eine solche Behandlung gibt den Teufel als Wahrheit und hebt ihn dann doch wiederum durch die Parodie, besonders die Selbstparodie, auf. Sie wirkt beschwichtigend auf den Verstand des Lesers, der ja doch nicht an seine Existenz und an seine Realität glaubt, indem sie den Ernst der wirklichen Person immer wieder durch den Schein einer bloßen Phantasiegestalt unterbricht. Sie zwingt uns nicht, etwas für Wahrheit zu nehmen, was eben doch für den modernen Menschen keine Wahrheit ist.

So ist Goethes Mephistopheles zu stande gekommen. Sein Element ist die Bosheit. Wie der Intrigant in

dem bürgerlichen Trauerspiel jener Tage, etwa wie Marinelli, ist er der Kuppler, der Vertraute, der gefügige Diener seines Herren. Er verleitet Faust schrittweise zu niedriger Schlemmerei, zu falschem Zeugnis, zur Verführung eines unschuldigen Mädchens, das er nach ihrem Fall verläßt, zur Ermordung Valentins. Wie er an Gretchens Verderben seine Freude hat, so legt er auch sonst überall im Vorbeigehn Fallen, dem Schüler wie der alten Marthe, später auch den platten Burschen in Auerbachs Keller. Sein Hauptreiz zum Bösen ist die Erregung der Lüsternheit. Er ist selber Vertreter des Cynismus (welcher der Natur des Geistes streng genommen widerspricht). Er verkörpert die Begierde, die Leidenschaft, die in Faust wohnen. Er reizt die Geschlechtsliebe bei allen und überall: bei Faust, bei dem Studenten, bei der alten Marthe, aber auch bei Gretchen, an die er dreimal als Versucher herantritt. Er kennt den Lauf der Welt in Liebessachen; er weiß, daß die Freude am frischen Genuß lange nicht so groß ist, als wenn die Lust, wie in den Novellen von Boccaz (504), durch allerlei Umschweife noch mehr entflammt wird. So reizt er Fausts Lüsternheit durch Hinhalten; so läßt er ihn erst in ihrem Dunstkreis satt sich weiden. Darum nennt ihn Faust ein Tier; darum weist er ihn immer von seiner Seite, wo edlere Regungen in ihm wach werden, in Gretchens Stube wie im Gartenhäuschen (537. 1056).

Damit steht es im Zusammenhang, daß Mephistopheles der Vertreter des kalten, nüchternen Verstandes ist, der seine Existenz als Geist eigentlich auch wieder aufhebt. Er ist wirklich ein Genie (1232), frei-

lich nur in seiner beschränkten Art, über die er nicht hinaussieht. Die geistige Ueberlegenheit, die ihm als Dämon zukommt, besteht darin, daß er zwar nur Verstand, aber Verstand in höchster, in übermenschlicher Potenz ist. Ironie und Sarkasmus sind die stärksten Ausdrucksformen dieses überlegenen Verstandes. Daher durchschaut er, selber ein bloß negierender, unfruchtbarer und kritischer Geist, mit scharfem Blick die schwachen Seiten der menschlichen Wissenschaft; nicht bloß der Student, auch Faust selbst (600 ff. 895 ff.) muß seinen Spott über die Gelehrsamkeit oft genug anhören. Auch hier bildet er den geraden Gegensatz zu Faust, dem menschlich beschränkten, aber trotzdem viel reicheren und fruchtbareren Geiste, der den Teufel daher auch immer gebieterisch und befehlend von oben herab behandelt. Faust hat individuelle Gedanken, Ideen; Mephisto lebt von Sprichwörtern, Gemeinplätzen und trivialen Wahrheiten (777. 1003), die aber leider nur zu sehr Wahrheiten sind. Den Empfindungen des übersinnlichen Freiers steht er spottend und ohne Verständnis gegenüber. In diesem Punkt kommt es immer wieder zu scharfen Auftritten zwischen ihnen, wo Beleidigungen und Schimpfwörter hinüber und herüber fliegen. Ebensowenig wie Fausts edle Liebe versteht er Gretchens Sorge um das Seelenheil des Geliebten und sieht nur die gewöhnliche weibliche Herrschsucht darin, wie er die Schwächen der Frauen überhaupt genau kennt. In seinem Spott steckt immer etwas Wahres, und leider gibt ihm der Erfolg recht, wenn er voraussagt, daß Fausts Liebe keine ewige sein wird, daß seine Uebersinnlichkeit bald in Sinnlichkeit umschlagen wird. Er

kehrt immer etwas ans Tageslicht, was unbewußt in Fausts Seele schlummert, und wird ihm dadurch nur um so peinigender. Aber vor einer höheren Instanz behält er doch unrecht: es ist eben nicht wahr, daß Fausts Liebe bloße Sinnlichkeit ist; der Teufel versteht nicht, was Faust für Gretchen empfindet, und darum nennt ihn Faust mit Recht einen Sophisten. Nachdem er eine Schuld nach der anderen auf Faust gewälzt hat, stellt sich der Verführer als den Unschuldigen hin und behält die kalte und höhnische Ueberlegenheit bei, wo Faust als Mensch den Kopf verliert und sich nur noch das Ende vorstellen kann.

So finden wir in Faust und Mephistopheles ein typisches Zwillingspaar wieder, das die Weltlitteratur unter verschiedenen Namen, als Don Quixote und Sancho Pansa, als Don Sylvio und Pedrillo, als Hüon und Scherasmin, als Don Juan und Leporello, als Rustan und Zanga u. s. w. kennt. Es ist der uralte Gegensatz von Idealismus und Realismus, oder nach Schiller von Vernunft und Verstand, auf zwei unzertrennliche Gefährten übertragen. Wie Sancho Pansa für die irdische Kost sorgt, während sein Herr in Phantasien schwärmt, so ist auch der Teufel beflissen, den niedrigen Instinkten seines Herrn zu dienen, der über ihn hinwegsieht.

Goethe hat aber den Teufel auch schon im Urfaust parodistisch und ironisch behandelt. Diese Parodie, besonders die Selbstparodie, fehlt den Puppenspielen und Volksbüchern durchaus. Im Puppenspiel wird über den Teufel bloß darum gelacht, weil er der Betrogene ist; obwohl Teufelsrollen zu dem ältesten komischen Bestand

des Theaters gehören, ist im Puppenspiel doch nicht der Teufel, sondern der Kasperl der komische Gegenfüßler Fausts. Dem Teufel Goethes entspricht also im Puppenspiel der Teufel + der komischen Figur. Für Goethe hat sich eine doppelte Quelle der komischen Wirkung ergeben: erstens indem Mephistopheles mit seinem überlegenen Verstand Personen und Zustände kritisiert; zweitens indem er sich über den Teufel d. h. über sich selbst lustig macht, durch die Selbstparodie. Diese parodistische Behandlung des Teufels war ein Frucht und notwendige Folge der skeptischen Aufklärung; sobald man nicht mehr an den Teufel glaubte, wurde man, wenn man ihn nicht ganz entbehren wollte, darauf geführt, ihn parodistisch zu verwenden. Das hat schon Lessing erkannt, wenn er dem Maler Müller zu einer mehr ironischen als ernstlichen Behandlung des Stoffes riet und die Warnung hinzufügte: „Wer heutzutage, wo die Teufel schon so viel von ihrem Kredit eingebüßt, diesen Stoff für eine Vorstellung nach Wahrscheinlichkeit auffassen wollte, um wie Dante in seiner Göttlichen Komödie oder Klopstock in der Messiade ernstliche Ueberzeugung und Glauben an die Sache selbst zu erwecken, würde immer einen Mißgriff wagen und seinen Zweck verfehlen." Das ist aber auch schon vor Goethe geschehen, wo uns der parodistische und in einen modischen Stutzer verkleidete Teufel z. B. bei Hagedorn begegnet, der wieder durch den Engländer Prior angeregt ist. Hier hat der Teufel weder Schweif noch Klauen mehr, er ist ein hübscher und galanter Modemensch, der sich nur mehr durch den Pferdefuß verrät. Den hat Goethes Teufel auch abgelegt, der sich im Urfaust nicht einmal durch das Hinken

auf einem Fuß verrät. In die italienische Zeit fällt dann das Paralipomenon 6:

„Mich darf niemand aufs Gewissen fragen,
Ich schäme mich oft meines Geschlechts.
Sie meinen, wenn sie Teufel sagen,
So sagen sie was Rechts“ —

das offenbar zur Hexenküche (A 2505 ff.) gehört und worin der Dichter ganz deutlich ausspricht, daß sich mit dem Namen des Teufels keine bestimmte Vorstellung verbinde, daß man auch hier nur ein Wort anstatt des Begriffes habe.

Goethes Teufel verrät sich im Urfaust zwar dem feinfühligen Gretchen durch die Physiognomie: sie nennt sein Gesicht widrig, seinen Ausdruck spöttisch und halb ergrimmt. Gegenüber Faust wälzt er im Zorne (S. 80, Z. 6) seine teuflischen Augen im Kopf herum und er „bleckt“ (später: „fletscht“) ihm seine gefräßigen Zähne entgegen (S. 81, Z. 35). Aber sonst bemerkt niemand etwas Auffälliges an ihm. Er hat das Aussehen eines mageren (S. 29, Z. 188), blutlosen, sauertöpfischen und blassen Hagestolzes, das auf kein bestimmtes Alter schließen läßt. Er tritt im Urfaust fast ganz in menschlicher Verkleidung als Kavalier auf; die groteske Teufelsnatur kehrt er erst in der Hexenküche und in der Umarbeitung der Auerbachscene stärker hervor. Damit hängt es auch zusammen, daß er so oft aus der Rolle fällt und sich als Mensch und Kavalier über sich selbst lustig macht. Alle Stellen (s. oben S. 266), in denen er von sich als Teufel redet, enthalten zugleich ein solches Element von Selbstparodie. Man kann oft deutlich beobachten, wie sich diese Parodie dem Dichter, indem er den Teufel

in seiner menschlichen Sprache reden ließ, von selbst dargeboten hat: „ich möcht' mich gleich dem Teufel übergeben" war dem jungen Goethe ein so geläufiger Fluch, daß er ihm auch hätte ganz unbewußt und unabsichtlich in die Feder kommen können, wenn er den Teufel in seiner Sprache fluchen ließ. (Vgl. A 3864: „ins Teufels Namen!") Und wenn der böse Geist selber später noch ganz harmlos von einem „bösen Geist" redet (A 1832), so ist das sicher ganz unabsichtlich geschehen, als Goethe den Teufel seine eigene Sprache reden ließ.

Wie Goethe die ironischen und parodistischen Züge in Mephistopheles immer weiter entwickelt hat, so hat er auch das Geheimnis, das ihn umgibt, stets aufrecht erhalten, und dieselben Widersprüche und Fragen wie im Urfaust stellen sich auch bei der fertigen Dichtung wieder ein. In der nächsten Scene ist er der Junker Satan (A 2504), der, wie in der umgearbeiteten Auerbachscene (A 2184), seinen Pferdefuß hinter falschen Waden verbirgt (A 2490) und ganz als Kavalier (A 2511), als edler Junker (A 1535) auftritt. Der Name „Satan" erscheint hier bloß als ein veralteter Name für den Teufel überhaupt (A 2505 ff.); Mephistopheles scheint keinen Herrn über sich zu haben, er ist der Böse schlechtweg (A 2509) in dem schon Pfitzer (Keller 196) bekannten Gegensatz zu den Bösen, d. h. den bösen Menschen. Später aber wollte Goethe in der Brockenscene den Satan als Höllenfürsten einführen (Par. 48—50), wie er bei Pfitzer (s. oben S. 262) erscheint; der Name Satan bezeichnet jetzt also eine ganz andere Person, einen Höheren der Hölle. Denn wenn

die Hexe (A 2504) den Mephistopheles auch als Junker Satan anredet, so will sie damit nicht etwa einen Unterschied zwischen einem alten und einem jungen Satan machen; der Name „Junker" ist ebenso wie Satan ein Teufelsname überhaupt (Grimm, D. Wb. 4, 2, 2402). Während früher Mephistopheles selber als der Böse schlechtweg bezeichnet wurde, heißt jetzt Satan „der Böse" (A 2509, dagegen 4039 f.). Mephistopheles aber erscheint auf dem Brocken unter dem alten Teufelsnamen des „Junker Voland" (A 4023), als Ritter mit dem Pferdefuß, den er sonst abgelegt hat, der aber bei dem Hexenkongreß ehrenvoll zu Haus ist (A 4061, 4065. 4141, 7738). Nicht genug! Als Goethe die Satanscene wieder fallen ließ und die Hexen und Geister anstatt dem Satan dem Oberon in einem bloßen Phantasiespiele huldigen ließ, da wurde aus Oberon nicht bloß ein Teufel (A 4274), sondern Satan selber (A 4305). Hätte Goethe irgend daran Anstoß genommen, daß unter Satan einmal Mephistopheles, dann der Höllenfürst zu verstehen ist, so hätte er den Bezug auf Oberon leicht fallen lassen können. Im Prolog ist dann Mephistopheles wieder der Schalk unter den Geistern, die verneinen, also bloß einer unter den Geistern, die verneinen (A 338; vgl. 4026); tausend Verse später dagegen ist er der Geist, der stets verneint (A 1338), und wenn er sich hier in einem Atem als einen „Teil" bezeichnet (A 1335. 1349 f.), so meint er nicht die Hölle, sondern das negative Prinzip, das Uebel, die Finsternis im allgemeinen. Faust nennt ihn deshalb „böser Geist" (A 1730; vgl. 947), in prägnanterem und anderem Sinn, als Mephistopheles selber (A 1832) sich

dieses Goethischen Lieblingswortes bedient; auch als Pedanten (A 1716) und als Geist des Widerspruches (A 4030) redet er ihn an. Daß Mephistopheles noch einen Höheren über sich hat, wird außer der Brockenscene nirgends mehr vorausgesetzt. Fälschlich hat man den Vers: „Ich bin keiner von den Großen" (A 1641) auf die höllische Rangordnung bezogen. Dem widerspricht schon der unmittelbar vorausgehende Vers (A 1627): „Dies sind die Kleinen von den Meinen", wonach Mephistopheles, der auch in der Hexenküche (A 2482) und sogar neben dem Satan auf dem Blocksberg (A 3866) als Herr und Gebieter erscheint, doch auch Größeren zu gebieten hat. Nicht als einen kleinen unter den Teufeln will er sich bezeichnen, sondern als Teufel selber ordnet er sich Gott und den Menschen mit ironischer Bescheidenheit unter. Wie er sich Gott gegenüber als ein armer Teufel gegenüber einem großen Herrn vorkommt (A 352); wie er Faust, dem großen Herrn (A 3312; vgl. Par. 59) gegenüber bescheidene Wahrheit redet und sich als bloßen Teil bezeichnet (A 1346); wie er von Faust als armer Teufel (A 1675) verspottet wird, so sucht er eben auch hier Faust durch seine ironische Bescheidenheit zu gewinnen. Auch die willkürliche Abgrenzung der Machtsphäre des Teufels, die durch strenge Gesetze eingeschränkt wird, kehrt in den späteren Partien immer wieder. Wie in der Sage die Hexen, so muß auch Mephistopheles da hinausgehen, wo er hereingekommen ist (A 1410 f.); hoffentlich erleben wir noch eine Doktordissertation, welche die Auftritte und Abgänge des Mephistopheles auf diese strenge Regel hin untersucht! Das zweite Mal kann der Teufel wieder nur eintreten, wenn Faust dreimal Herein! ge-

sagt hat (A 1531). Seine dämonische Erkenntnis wird durch den Satz ausgedrückt und beschränkt: „Allwissend bin ich nicht, doch viel ist mir bewußt“ (A 1582). Und die Unproduktivität und Impotenz des Teufels hat Goethe noch spät darin zum Ausdruck gebracht, daß er der Hexe zwar die Anleitung geben kann, wie sie den Verjüngungstrank brauen soll, daß er ihn aber selber nicht machen kann (A 2377).

Wer aus der Unbestimmtheit, aus der Unklarheit und aus den Widersprüchen der höllischen Dämonologie einen Vorwurf gegen den Faustdichter schmieden wollte, der hätte die richtige Adresse verfehlt. Die Bibel, auf welche alle diese Vorstellungen zurückführen, legt unserem Verstand dieselben Rätsel vor. Und in der Sage ist es nicht anders; man lese nur z. B. das Kapitel Pfitzers über das höllische Regiment (Keller 195 ff.), wo uns ganz dieselbe Konfusion der Begriffe und der Personen begegnet. Je unfruchtbarer diese Dinge aber auch für den Verstand sind, um so fruchtbarer sind sie für die mitschaffende Phantasie, die sich einen Teufel, den sie nicht kontrollieren kann, ganz anders ausmalt, als einen Teufel mit festem Stammbaum und mit ordentlichem Heimatschein.

# Das Fragment.

## 1. Aeußere Entstehungsgeschichte.

Nicht durch inneren Drang, sondern durch einen äußeren Umstand, den Plan einer ersten Gesamtausgabe seiner Werke, wurde Goethe bewogen, die Arbeit an dem Faust nach mehr als zwölfjähriger Unterbrechung wieder aufzunehmen. Der Verleger Göschen versprach in der Ankündigung den Faust sicher als Fragment, er machte sogar Aussicht auf die Vollendung. Und wirklich faßte Goethe, der von vornherein gegen die Veröffentlichung von Fragmenten eingenommen war, in Italien den festen Entschluß, den Faust nach dem Egmont und dem Tasso, die damals gleichfalls noch Fragmente waren, zu vollenden. In der ersten Zeit seines römischen Aufenthaltes hoffte er noch, alle drei Stücke in Italien fertig zu bringen; und wie er von dem „Faust" selbst überhaupt gern im Tone des „Faust" redet, so gibt er auch hier dieser Hoffnung mit den Worten Ausdruck, daß Faust auf seinem Mantel ihm als Kurier vorausfliegen und in Weimar seine Ankunft melden werde. Goethe bedient sich dabei eines sprichwörtlichen Motives der Sage, von dem er selber gar keinen Gebrauch machte; denn bei Goethe besitzt Faust den Zaubermantel gar nicht, der in der Phantasie des Volkes sein stehendes Attribut ist (Gött. Gel. Anz. 1900, Nr. 3, S. 232). Für die

Vollendung der ganzen Dichtung setzt er das Vierteljahr von Anfang bis Ostern 1788 an, woraus wir schließen konnten (oben S. 247), daß die Dichtung damals noch keineswegs auf den kolossalen Umfang berechnet war, den sie später wirklich erreicht hat.

Der Schwierigkeit der Aufgabe, die er deshalb auch ganz ans Ende rückt, war sich Goethe von Anfang an bewußt. Den Tasso und den Faust nennt er einmal zwei Steine, die er noch hinaufzubringen hoffe; aber selbst der Tasso, an den Goethe mit so schwerem Herzen zagend herangetreten ist, wird ein anderes Mal neben dem Berg Faust zum bloßen Hügel; und ein drittes Mal bezeichnet er Faust geradezu als die schwerste Arbeit, die ihm noch bevorstehe. Er weiß, daß er sich sonderbar werde zusammennehmen oder, wie er wieder im Tone des „Faust" sagt, „einen magischen Kreis um sich ziehen", d. h. sich mit seinen nordischen Zaubergestalten gegen die ihn umgebende antike und südliche Welt absperren müssen. Aber trotzdem ist er voll Neigung und guter Hoffnung zu dieser „Rekapitulation alter Ideen". Und merkwürdig: während er sich sonst in Italien von seinen älteren Sachen abgestoßen fühlt, während sogar die Anfänge des Tasso weder im Tone noch in der Absicht seinen neueren Ansichten genügen, redet er gerade von Faust, dessen Welt der seinigen jetzt so schroff gegenübersteht, in umgekehrtem Tone: „Da ich durch die lange Ruhe und Abgeschiedenheit ganz auf das Niveau meiner eigenen Existenz zurückgebracht bin, so ist es merkwürdig, wie sehr ich mir gleiche und wie wenig mein Inneres durch Jahre und Begebenheiten gelitten hat." Durch den Faust fühlt sich Goethe also an

die bleibende Grundlage seines Inneren gemahnt; der italienische Goethe reicht, über die Weimarer zehn Jahre hinweg, dem Frankfurter Stürmer und Dränger die Hand.

Aber die Arbeiten, die vor dem Faust zu erledigen waren, zogen sich in die Länge; und nur der Egmont, aber schon nicht mehr der Tasso ist in Italien fertig geworden. Erst in der letzten Zeit seines römischen Aufenthaltes ist Goethe dazu gekommen, das Faustpaket auf kurze Zeit zu lüften. Er hatte es dabei nicht auf den Faust allein abgesehen, sondern er legte sich, als die Abreise einmal festgesetzt war und die Zerstreuungen der letzten Zeit keine Aussicht auf Ruhe und auf Sammlung mehr boten, wenigstens den Inhalt der drei noch unfertigen Bände (des sechsten bis achten) zurecht, deren Ausführung im einzelnen er damit auf die Zeit nach der Heimkehr verschob. Auf diese Weise nun wurde er in jener reichhaltigen letzten Februarwoche (1788), die er sich zwischen dem Gewühl der Fastnachtsthorheiten und dem Schwall der Osterfeierlichkeiten eroberte und die ihm ihres reichen Ertrages wegen später in der Erinnerung wie ein Monat vorkam, auch darauf geführt, den Faust zu „überdenken“ und sich klar zu machen, was noch zu thun sei. Er glaubte „jetzt“ den Faden wiedergefunden zu haben; dieses „jetzt“ gibt uns zu verstehen, daß ihm das bei früheren Versuchen noch nicht gelungen war. Er entwarf denn auch, dieses Mal doch wohl schriftlich, einen Plan zum Faust und freute sich, daß ihm diese Operation geglückt sei. Er war aber auch neugierig, zu sehen, ob er auch bei der Ausführung den „Ton des Ganzen“, dem er durch

seine antikisierende Richtung so sehr entfremdet war, noch zu treffen vermöge. Und so versuchte er gleich auch, eine neue Scene auszuführen, die ihn auch darüber tröstete: wenn er das Papier räuchere, meinte er, sollte sie niemand aus den alten, mit der Zeit ganz vergilbten Papieren herausfinden. So berichtet er am 1. März 1788 an Herder in einem Briefe, mit dem er über seine römische Schriftstellerei überhaupt Testament macht. Und die Dokumente der italienischen Zeit lassen es als fast ausgeschlossen erscheinen, daß später an dem Faust noch etwas geschehen ist. Denn die Rückstände unter den Kunstsachen, die Zerstreuungen der Osterwoche, die Abknüpfung der vielen persönlichen Verbindungen, die Vorbereitungen zur Abreise und dazu noch neue Versuche im Modellieren und Besuche von Tischbein und anderen haben Goethe in diesen letzten Wochen, in denen er in einem wahren „Taumel" lebte, keine ruhige Stunde gegönnt (Göttinger Gel. Anz. 1900, Nr. 3, S. 233 f.).

Diese einzige Scene, die Goethe in Italien geschrieben hat, ist nach seinem eigenen Bericht bei Eckermann (II, 134) die Hexenküche, die in einem ungewöhnlich schönen Februar in dem Garten der Villa Borghese, also im Freien entstanden ist. Wenn Goethe meint, daß diese Scene niemand aus den übrigen Faustscenen herausfinden würde, so befindet er sich damit freilich im Irrtum. Aber in einem leicht begreiflichen Irrtum. Das tolle Hexenwesen und der groteske Stil der neuen Scene standen mit den Gestalten und dem Stil der Iphigenie und des Tasso in einem so diametralen Gegensatz, daß dem klassischen Goethe im Hinblick auf

diese echten Kinder seiner römischen Zeit der Unterschied zwischen der neuen und den alten Faustscenen aus den Augen schwand.

Aber auch nach Goethes Rückkehr aus Italien wurde durch das langsame Ausreifen des Tasso der Faust, der anfangs die Winterarbeit und den Schlußeffekt (die „große Girandol“ bei den italienischen Feuerwerken, Hempel XXIV, 824. 951) der ganzen Ausgabe bilden sollte, immer weiter hinausgeschoben. Und noch ehe Ende Juli 1789 der Tasso vollendet war, hatte sich Goethe „aus mehr als Einer Ursache“ entschlossen, den Faust doch nur als Fragment zu geben. Eine dieser Ursachen ist ohne Zweifel die, daß sich der Plan in der italienischen Zeit sehr erweitert hatte; denn als Schiller, der durch Frau von Kalb und durch Goethe selbst davon erfahren hatte, später Wilhelm von Humboldt davon Nachricht gab, antwortete dieser: „Der Plan ist ungeheuer; schade nur, daß er eben darum wohl nur Plan bleiben wird“ (Pniower 42). Die Redaktion des Fragmentes nahm immerhin noch so viel Zeit in Anspruch, als Goethe in Italien noch für die Vollendung der ganzen Dichtung gerechnet hatte. Am 18. September 1789 las er die zum Druck bereitliegenden ersten Scenen seinem Freunde Knebel vor; und am 5. November war der ganze Faust „fragmentiert, d. h. in seiner Art für diesmal abgethan“. Einen Monat später, am 3. Dezember, las ihn Goethe in seinem Hause dem Koadjutor von Dalberg, dem Herzog, Herder, Wieland, Wedel und Knebel vor (Archiv XIV, 425). Im Januar ging das Manuskript in den Druck; und zu Ostern 1790 ist „Faust. Ein Fragment“ in dem siebenten Band der

Gesamtausgabe, der als letzter, also nach dem achten, ausgegeben wurde, und gleichzeitig in mehreren Separatdrucken erschienen.

Was Goethe hier dem Publikum zum erstenmal von seinem Faust vorlegte, war auf der einen Seite mehr, auf der andern weniger, als was der Urfaust enthielt. Wenn wir den Umfang in runden Zahlen ausdrücken und die Prosazeilen des Urfaust für Verse gelten lassen, enthält das Fragment im ganzen um etwa 150 Verse mehr als der Urfaust (ungefähr 2000 : 2135). Die Anzahl der neu hinzugekommenen Verse macht ungefähr 500, also ein Viertel des Urfaust aus. Die Schülerscene, welche im Urfaust ganz aus dem Zusammenhang der Faustfabel herausfiel, hat Goethe nun in einen vorläufigen Rahmen gefaßt, in dem Faust und Mephistopheles auftreten. An die Stelle des Momentbildes „Landstraße“ ist die „Hexenküche“ getreten. An die Brunnenscene schließt sich eine neue Scene: „Wald und Höhle“ an, für welche Goethe aus dem Urfaust den Dialog zwischen Faust und Mephistopheles nach dem Auftreten Valentins benutzt hat, während der nun ganz isolierte Monolog Valentins wegfiel, nicht weil er Fragment war (das ist auch die Paktscene), sondern weil Goethe nicht mit einem Fragmente, das noch dazu einen neuen Faden anspann, aufhören wollte. Denn mit dem Stabat mater und der Domscene schließt das Fragment; die prosaischen Scenen des Urfaust wurden aus stilistischen Gründen der Göschenischen Ausgabe vorenthalten. Diese zurückgelegten Scenen gehören dann zu den „großen erfundenen und halb bearbeiteten Massen“, von denen im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe die Rede ist (Pniower 43. 56).

In der ersten Gesamtausgabe seiner Werke, in welcher das Fragment Faust erschien, suchte Goethe seine ganze litterarische Existenz, den schriftstellerischen Ertrag seines Lebens auf die Höhe zu heben, auf der er selber in Italien stand. Alles, was er früher geleistet hatte, wurde durch peinliche Ueberarbeitung in ein Produkt dieser Periode verwandelt, soweit es irgend möglich war. Den strengen künstlerischen Prinzipien, die Goethe dabei vor Augen hatte, mußte sich auch der Faust unterwerfen. Sie betreffen zunächst die äußere Form, den Vers und den Stil, aber sie greifen auch tief in das Innere der Dichtung ein.

Für die italienische Periode Goethes wird der Vers im Drama Gesetz. Wenn er den Egmont in Italien noch in Prosa beendigt hat, freilich in einer Prosa, die sich von dem Vers oft nur für das Auge unterscheidet, so hat er doch nicht bloß die Iphigenie und den Tasso aus rhythmischer Prosa in regelrechte Jamben umgeschrieben, sondern sogar aus den kleinen Singspielen den prosaischen Dialog verbannt. Vollends der Shakespearische Wechsel von Prosa und Vers in einem und demselben Stück erschien dem Schüler der Antike als stillos. Diesem unverbrüchlichen Formgesetz hat der Dichter sogar den Inhalt geopfert und den Faust vor der Katastrophe abgebrochen, die in grandiosen Prosascenen fertig vor ihm lag. Die Auerbachscene wurde (jedenfalls nach der Hexenküche) in die ursprünglich beabsichtigten Verse umgeschrieben, und die ganze Dichtung einer metrischen Ueberarbeitung unterworfen. Hier hätte man nun meinen sollen, daß der Dichter in der Blütezeit seiner Jambendichtung den strengen Wechsel von

Hebungen und Senkungen auch in den älteren Partien zur Geltung bringen würde. Aber nur selten hat er, um den raschen und grundlosen Umschlag des Rhythmus zu vermeiden, bei einer trochäischen Zeile mitten unter jambischen durch Auftakt nachgeholfen oder anderswo zu schwere Senkungen vermieden. Grundsätzlich ist vielmehr das Gegenteil: durch die Auflösung einer Menge harter oder leichter Apokopen und Synkopen ist in den älteren Partien eine viel freiere Behandlung und ein leichterer Fluß des Knittelverses erzielt worden, als im Urfaust. Doppelte und dreifache Senkungen werden nirgends mehr umgangen, sondern als ganz selbstverständlich hingenommen, wie ja schon der Dichter des Urfaust darin immer zwangloser geworden war. Goethe unterscheidet also prinzipiell streng zwischen dem Knittelvers und dem fünffüßigen Jambus. Und wenn in den neueren Partien dennoch der gleichmäßige jambische Rhythmus überwiegt und die Knittelverse einen ganz zahmen Charakter haben, so hat hier nicht metrischer Grundsatz, sondern das an den jambischen Rhythmus gewöhnte Ohr den Dichter geleitet.

Was die Sprache und den Stil betrifft, so hat der Herausgeber des Fragmentes, der längst im Thüringischen heimisch geworden war, manche dialektischen Formen und Wendungen vermieden, in denen sich einst der Frankfurter Dichter des Urfaust gefallen hatte; Annäherung an die geltende sächsische Schriftsprache macht sich bemerkbar, ihr sind auch Nachlässigkeiten der Umgangssprache aufgeopfert worden. Und wenn sich die rheinischen Stürmer und Dränger einstmals in dem sogenannten kupierten Stil, in der „alkibiadischen Ver-

hunzung" der Artikel und der Endsilben gefielen, ja wenn sie sogar die Pronominalsubjekte für entbehrlich hielten, so macht der Dichter des Faustfragmentes von diesen Dingen einen viel maßvolleren, charakteristischen Gebrauch, und auch durch metrische Gründe läßt er sich nicht mehr zu so harten Apokopen und Synkopen bestimmen. Wie im Egmont, so hat Goethe auch im Faust manches „Studentische und allzu Aufgeknöpfte" beseitigt; nicht bloß in der Scene in Auerbachs Keller oder in der Studentenscene, wo Professor Mephistopheles seinem Zuhörer gegenüber doch mitunter gar zu sehr aus der Rolle fiel, sondern auch in der Scene zwischen Faust und Wagner, wenn der inzwischen alt gewordene Faust gar zu burschikos seinen inneren Gehalt in die Worte „Freundschaft, Liebe und Bruderschaft" zusammenfaßte. Geschmackloses wurde ausgemerzt, übertrieben Starkes gemildert und auch der naiv kräftige Ausdruck der Sinnlichkeit aufgeopfert: nicht Gretchens Schoß (U 1098) drängt sich zu dem Geliebten hin, sondern ihr Busen (A 3406). Manche Kern- und Lieblingsworte des jungen Goethe, wie die Worte „Kraft" und „all", werden jetzt seltener, aber wo sie am Platze sind, nur um so wirkungsvoller gebraucht. Es ist gar keine Frage, daß Goethe der Einheitlichkeit des Tones und des Stiles manchen kräftigen Zug, manchen charakteristischen Unterschied unter den verschiedenen Rollen aufgeopfert hat; wer findet den Ausdruck von Gretchens Neugierde nicht reizender, wenn sie im Urfaust sagt: „Was, Kuckuck, mag da drinne sein?" (U 637, vgl. A 2785). Aber wenn die Sprache der Personen aus den unteren Ständen durch die stilisierende Ueberarbeitung für unser modernes Gefühl im

ganzen vielleicht etwas an Kraft verloren hat, so hat die Sprache Fausts und der gebildeten Stände, die sich im Urfaust nur wenig von der des Volkes unterschied, um ebensoviel gewonnen. In den neueren Partien verrät sich der Dichter der Iphigenie und des Tasso in der deutlich hervortretenden Vorliebe für allgemeine Sätze von klassischer Prägung, wie sie besonders die Auerbachscene so zahlreich aufweist (s. oben S. 127), wo die Bursche sogar ihre Wahl der Weinsorten nun mit sentenziösen Sprüchen begründen. Lieblingssätze des Dichters wiederholen sich dabei: Mephistopheles, der schon in der Hexenküche über den gedankenlosen Wortglauben der Menschen spottet (A 2565 f.), rät auch dem Schüler, sich an bloße Worte zu halten (A 1990), obwohl derselbe Gedanke schon in der alten Scene ausgesprochen war (A 1953). Und wenn er es in Auerbachs Keller nicht unterlassen kann, auf das „freie Volk" (A 2295) zu sticheln, so weht auch in seinem gar nicht boshaft, sondern ganz ernsthaft gemeinten Eintreten für die ewigen Rechte, die mit dem Menschen geboren sind, (A 1978 f.) ein bißchen Revolutionsluft aus Frankreich herüber. Wie hier, so liebt es der Dichter des Fragmentes auch sonst, dem Leser vorzudenken, während der Dichter des Urfaust ganz hinter seinen Gestalten verschwand; im Urfaust stellen sich die vier Bursche in Auerbachs Keller nur selber vor, im Fragment gibt Mephistopheles sogleich bei seinem Auftreten von der ganzen Gesellschaft eine direkte Charakteristik (A 2161 ff.).

Aus der Göschenischen Ausgabe war Goethe bemüht, die „alte Spreu seiner Existenz herauszuschwingen", d. h. allzu individuelle oder bloß lokale Züge, wie sie

dem Charakter seiner Frankfurter Dichtung entsprachen, zu tilgen. Namentlich an der Auerbachscene und an der Schülerscene haben wir beobachten können, wie rein lokale Anspielungen und persönliche Bezüge einer allgemeineren, typischen Behandlung Platz machen mußten. Auch daß Goethe die Charaktere durch einige kleine, aber klare und deutliche Züge weiter entwickelt hat, haben wir schon gesehen. Faust, dem in der Hexenküche das tolle Zauberwesen widersteht, konnte in Auerbachs Keller nicht mehr selber als Zauberer auftreten, er gibt nur mehr den widerwilligen Zuschauer ab. Wie ihn der Dichter hier höher gehoben hat, so dienen die neuen Scenen in der Hexenküche und in Wald und Höhle dazu, ihn mehr zu entlasten. Umgekehrt nimmt der Teufel, auf den Goethe seit der italienischen Zeit alles Zauberwesen übertragen hat, erst in der Hexenküche die grotesken Züge an, die er dann in der Umarbeitung von „Auerbachs Keller“ beibehalten mußte (s. oben S. 122 ff.). Aber auch Gretchen wird nun nicht gleich durch Fausts Geschenke gewonnen, noch ehe sie ihn selber kennt; sie ahnt vielmehr in den Geschenken die Nähe des Bösen (s. oben S. 147). Und auch was die Führung der Handlung betrifft, so haben wir an Auerbachs Keller und an der Studentenscene beobachten können, wie Goethe ältere Skizzen jetzt bunt und reich ausgeführt hat; wie ja auch die neuen Scenen des Fragmentes von Haus aus weit umfangreicher und breiter angelegt sind, als die viel knapperen des Urfaust. Wo früher zwanglos freie Bewegung herrscht, die zwar natürlich, aber nicht dramatisch wirksam ist, da setzt sich der Dichter nun in der Scene selbst oder für die Scene ein bestimmtes Ziel. Im Urfaust

ist es ein ganz natürliches Durcheinander, wenn jeder der Bursche in Auerbachs Keller einen anderen Einfall hat; im Fragment finden wir statt der wilden Sprünge einen logischen Uebergang von einem zum andern: vom römischen Reich auf den römischen Papst, denn ein Oberhaupt muß sein u. s. w. Und ebenso verfolgt der Dichter auch in der Schülerscene jetzt erst ein bestimmtes Ziel: nämlich den Schüler, der hier nicht von vornherein Mediziner ist, zur Medizin zu verführen (s. oben S. 88 f.). Indem die Scene zugleich durch die Bezugnahme auf alle vier Fakultäten abgerundet wird, kommt sie auch dem Ganzen besser zu statten: sie bildet jetzt erst die Folie für Fausts Verachtung der vier Fakultäten (U 1 ff.). Ganz organisch freilich verbindet sich das neue Stück mit dem alten nicht: nicht bloß ist die Naht an zwei Stellen noch wohl erkennbar, sondern auch Mephistopheles fällt, wie Goethe selber gemerkt hat, zu früh aus dem Professorton; während er früher (als Professor) das Gegenteil von dem gesagt hat, was er (als Teufel) sagen will, geht er jetzt aus der indirekten Verspottung, der Ironie, gleich in die direkte Verspottung, also in die Teufelsrolle, über, indem er vor dem Recht und der Theologie ganz ernsthaft warnt.

Trotz diesen feineren Unterschieden zwischen den älteren und jüngeren Partien stellt sich das Fragment im großen und ganzen doch als ein Werk im Stile des Sturmes und Dranges dar, den schon Friedrich Schlegel (Jugendschriften II, 378) ohne jeden äußeren Anhaltspunkt in dem Faust erkannt hat. Faust ist als Uebermensch aufgefaßt; sein Schicksal ist das eines bedeutenden, die gewöhnliche Menschheit überragenden Mannes, eines er-

ceptionellen Charakters, eines mit der Welt zerfallenen Titanen, wie Prometheus, Mahomet, Werther. Titanisches Streben nach Erkenntnis und Genuß bringt ihn zum Bund mit dem Teufel. Die Episode von der Kindesmörderin, das Lieblingsthema des Sturmes und Dranges, bildet noch immer den Kern- und Mittelpunkt der ganzen Dichtung, die auch jetzt noch auf die irdische Welt beschränkt bleibt, wenn auch das Dämonische in der Hexenküche schon eine selbständigere Bedeutung in Anspruch nimmt als im Urfaust. Auch der Dichter des Fragmentes schöpft aus dem Leben und arbeitet nach bestimmten Modellen; er sucht mehr das Charakteristische als das Typische. Am sinnfälligsten aber wies der Knittelvers die Zeitgenossen auf Goethes Jugendwerke hin.

Der fragmentarische Charakter der Dichtung hat die Wirkung auf die Zeitgenossen beeinträchtigt. Die tonangebenden norddeutschen Bibliotheken, die Neue Bibliothek der Wissenschaften (Minor, Weiße 338) und die Allgemeine Deutsche Bibliothek (Braun II, 141 ff., Dm. ist Eschenburg), die Hüterinnen eines veralteten Geschmackes, erklärten denn auch übereinstimmend: Faust sei eben „kein Ganzes“, „kein zusammenhängendes Ganzes“. Eschenburg fand auch alles einzelne roh und wild hingeworfen und er redete gewiß seinem Chef Nicolai aus dem Herzen, wenn ihn die Unvollständigkeit des Goethischen Fragmentes weniger schmerzte als die Nichtvollendung des Lessingischen Entwurfes. Sogar die Jenaer Litteraturzeitung (a. a. O. II, 124 ff.) hat für den Faust nur das Wort: „seltsamer Torso“, in dem sie freilich „die große Natur selbst“ zu erkennen glaubt. Da lob' ich mir doch die wackeren süddeutschen Blätter, in deren wenig

gelesenen Spalten der Ruhm des Faust zuerst verkündet wurde! Die Neue Nürnberger Gelehrte Zeitung (Braun II, 81 f.) ehrt sich selbst durch ihr Urteil: „Der Dichter der Iphigenie gibt uns ein Meisterstück in einer ganz anderen Manier, das aber so unverkennbare große Züge des Genies trägt, daß, wenn Goethe auch sonst nichts geschrieben hätte, dieses allein seinem Namen die Unsterblichkeit verschaffen würde"; sollte nicht Knebel hinter dem Rezensenten stecken? Die salzburgische Oberdeutsche Litteraturzeitung beklagt, daß dieses Meisterwerk leider immer noch Fragment sei (a. a. O. II, 84 f.). Die volle Bedeutung des Faust und seine Ausnahmestellung auch unter den übrigen Goethischen Dichtungen ist dem Publikum erst durch die Kritiken der Brüder Schlegel klar gemacht worden. A. W. Schlegel nannte in den angesehenen Göttingischen Gelehrten Anzeigen die Anlage dieses Schauspiels einzig, weder mit einem von Goethes eigenen, noch mit den dramatischen Produkten eines anderen vergleichbar (Werke X, 16 f.). Und Friedrich Schlegel weissagte, daß der Faust, wenn er vollendet wäre, den Hamlet übertreffen würde. Er sah im Götz, im Tasso, in Hermann und Dorothea nur drei Entwicklungsstufen des Dichters; im Faust, der für uns das sei, was Dante für das Mittelalter, findet er allein den ganzen Geist des Dichters (Jugendschriften I, 114 ff. und II, 378 ff.).

## 2. Die Fragmente der Paktscene.

Unmittelbar hinter dem ersten Monolog und der Scene mit dem Erdgeist folgten im Urfaust drei Scenen, die mit der Faustfabel nur im losesten Zusammenhang standen: die Scene mit Wagner, die Schülerscene und Auerbachs Keller. Gerade an dem Punkte, wo das wichtigste Motiv der Sage, Fausts Bund mit dem Teufel, verborgen lag, schweifte der Dichter des Urfaust in die satirische Schilderung der Wissenschaft und des akademischen Lebens, damit zugleich aus dem sechzehnten ins achtzehnte Jahrhundert ab. Wie hoch Goethe, als er den Faust in die Welt schickte, die Notwendigkeit anschlug, hier nachzuhelfen, das ergibt sich aus dem Umstande, daß er trotz seiner Abneigung vor Fragmenten hier doch lieber ein Bruchstück als gar nichts gab. Die umgearbeitete Schülerscene wurde jetzt also in einem Rahmen eingefaßt: sie ist vorn I (A 1770—1867) und hinten II (A 2051 bis 2072) von je einem Dialog zwischen Faust und Mephistopheles umgeben, deren selbstverständlicher Schauplatz (das Studierzimmer) im Fragment ebensowenig wie im Urfaust angezeigt ist, weil die Scene eben unverändert bleibt. Daß aber der erste Dialog nicht etwa unmittelbar an die Wagnerscene anschließen sollte, macht die Druckeinrichtung des Fragmentes zweifellos, die mit ihm eine neue Seite beginnt und durch eine Zeile von Gedankenstrichen vor der ersten Rede des Faust anzeigt, daß hier der Anfang fehlt. Auch die metrische Form läßt die Stelle als aus einem größeren Zusammenhang

herausgerissen erscheinen: die beiden ersten Verse sind zum Unterschied von den übrigen nicht durch den Reim gebunden, sie scheinen also ihre Reimwörter in dem zurückbehaltenen Teile des Manuskriptes vorauszusetzen.

I A (A 1770—1815). Faust setzt mit dem kräftigsten Ausdruck seines Titanismus ein, der trotz seiner bösen Erfahrung mit dem Erdgeist wieder in ihm erwacht ist. Alles, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, ihr Wohl und ihr Wehe, will er in seinem Herzen durchgenießen und ebenso mit seinem Geiste alles umfassen: der Lebensdrang (1770 f. 1775) und der Erkenntnisdrang kommen gleichzeitig und gleich stark zum Wort. Das ist es, was Faust später (A 1804) der „Menschheit Krone", das Menschsein im vollsten und höchsten Sinne, nennt, wonach er mit allen Kräften strebt, obgleich er weiß, daß er bei diesem Aufgehen in dem Ganzen zu Grunde gehen muß, wie das Weltganze selbst. Faust redet hier ganz im Stile des Sturmes und Dranges. Es ist das Terenzische Homo sum, nil humani alienum a me puto, das Lieblingscitat der Hamann und Herder, in die leidenschaftliche Sprache der rheinischen Stürmer übertragen, unter denen neben Goethe der Lyriker Lenz solchen tumultuarischen Empfindungen den stärksten und überzeugendsten Ausdruck zu geben wußte, wenn er etwa singt: „Lieben, Hassen, Fürchten, Zittern, Hoffen, Zagen bis ins Mark, kann das Leben wohl verbittern, aber ohne sie wär's Quark!" Aber auch Goethe selbst hat ja schon im Urfaust (A 465 = 1773) seinem Helden den Wunsch in den Mund gelegt: der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen; und sein Prometheus (Der junge Goethe III,

464 f.) hält der Pandora vor, daß „noch der Schmerzen und der Freuden viele sind, die sie nicht kennt, des Lebens Wonn' und Weh'". Und wie Faust „sein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern" will (A 1774), so ruft sein Zwillingsbruder Prometheus (Der junge Goethe III, 449) aus: „Vermögt ihr mich auszudehnen, mich zu erweitern zu einer Welt?" Maßvoller hat Goethe denselben Gedanken, der ja auch einem Goldsmith (Jb. IV, 290) nicht fern lag, schon in der Geniezeit in Künstlers Erdewallen („Und an der Menschheit zugeteilten Plagen hat er weit schwerer als wir zu tragen") und noch später im Wilhelm Meister ausgedrückt: „Wer alles und jedes in seiner ganzen Menschheit thun oder genießen will, der wird seine Zeit nur mit einem ewig unbefriedigten Streben hinbringen."

Mephistopheles erwidert, daß der Genuß und die Erkenntnis des Ganzen, das er als eine harte, schwer verdauliche Speise (A 1777, vgl. 301 und 1864) oder mit einer biblischen Lieblingswendung Goethes als alten Sauerteig (A 1779, vgl. D. Wb. 8, 1873) bezeichnet, über die Kräfte des Menschen hinausgehe. So wie Goethe selber etwa an Pfenninger schreibt (Briefe II, 156): „Lieber Freünd, geht dir's doch wie mir! Im einzelnen sentierst du kräftig und herrlich, das Ganze ging in euren Kopf so wenig als in meinen." Das Ganze, sagt der Teufel weiter, ist nur für Gott gemacht; ihm, dem Teufel, der sich seit vielen tausend Jahren Mühe gegeben, habe Gott den Genuß der Welt völlig entzogen; dem Menschen habe er nur einen beschränkten Genuß gestattet. Diesen letzten Gedanken drückt Mephistopheles bildlich aus, indem er dabei auf den Sturz

Luzifers in die Finsternis anspielt; durch diesen ist Luzifer mit den Seinigen ein Feind und Tadler des Weltganzen und unfähig geworden, die Harmonie der Welt zu genießen (vgl. A 344 f.), während Gott in einem ewigen Glanze (A 1782, vgl. 266) sich des Ganzen erfreut, dem Menschen aber, wie auf der Erde Tag und Nacht wechseln (A 1784, vgl. 253 f.), auch nur ein wechselnder Genuß vergönnt ist ... Auch dieser Gedanke ist ein Lieblingsgedanke des Dichters und seiner Zeit, die ihn vielleicht dem Philosophus teutonicus verdankt: „Bei Gott ist weder Finsternis noch Licht, weder Dickes noch Dünnes, weder Freude noch Leid", sagt Jakob Böhme (Schiebler V, 12). Auch Herder glaubte fest an die Einrichtung der ganzen Natur zu Tag und Nacht (Nachlaß II, 46). Die Frankfurter Gelehrten Anzeigen, vielleicht der junge Goethe (II, 458) selbst, glaubten dem Verfasser des Goldenen Spiegels vorhalten zu müssen, daß man im Gemälde menschlicher Geschichte nie Licht ohne Schatten gedenken könne, daß die Zeit sich ewig in Nacht und Tag einteile, die Scene immer Mischung von Tugend und Laster, Glück und Unglück bleiben werde. Und in seiner „Pandora" (Hempel 29, 226 ff.) hat Wieland gezeigt, daß er auf solche Gedanken einzugehen geneigt war. Dort rechtfertigt Merkur die Himmlischen wegen des Uebels, das die Büchse der Pandora verursacht hat, indem er meint, nicht bloß das Ganze gewinne durch das Uebel, sondern auch der einzelne, denn ein Einerlei von Freuden sei kein Leben, Veränderung, Wechsel sei des Lebens Würze, auf Schmerz sei Wollust süß; aber Prometheus antwortet darauf: „Ich liebe reine Formen und Eure Mischerei von Licht

und Finsternis, von Süß und Bitter macht mir keine Freude." Und Goethe selber ist noch wiederholt auf dieselben Vorstellungen zurückgekommen. In den „Bekenntnissen einer schönen Seele" (Hempel 17, 372) heißt es: „Vor Gott gibt es kein Dunkles oder Helles, wir nur haben einen Tag und eine Nacht." Und in dem zweiten Teil der Zauberflöte (W. A. XII, 383): „Das Schicksal, die ewige Weisheit selbst darf den Tag nicht zu Nacht verwandeln, die Nacht nicht in Tag; doch den Wechsel von beiden zu bestimmen, das vermag sie."

Es wäre ein bloßes Mißverständnis, wenn man einwenden wollte, daß ja auch Faust von einem Wechsel von Wohl und Wehe (A 1773) geredet, also dasselbe für sich in Anspruch genommen habe, was Mephistopheles unter dem Bilde von Tag und Nacht dem Menschen zuspricht. Denn für Faust ist eben alles, was der Menschheit zugeteilt ist, also auch ihr Weh, Genuß (1771); und dieser Genuß des Ganzen ist es ja eben, was der Teufel bestreitet. Mehr Grund zu Einwänden gibt dagegen die Verteilung der Rollen in diesem Dialoge. Daß der Teufel hier ganz aufrichtig von seinem Sturz in die Finsternis und von dem ewigen Glanze der Gottheit redet, ohne zu fürchten, daß er Faust damit auf den Weg zur Gottheit weisen könnte, entspricht zwar dem Volksbuch von Pfitzer (Keller 179 f.), wo der Teufel wohl der Schilderung des Himmels ausweicht, aber die Herrlichkeit Gottes doch nicht in Zweifel läßt und auch den Sturz Luzifers und seine Ursachen nicht verheimlicht (a. a. O. 174 ff.); aber hier ist dieser Widerspruch eben durch die unkünstlerische Tendenz veranlaßt, die biblische Erzählung

durch den Teufel erhärten zu lassen, wie ja auch Pfitzers Mephostophiles Gott gegenüber Luzifer und seinem Anhang Recht zu geben scheinen will, während Goethes Teufel den Sturz von seinem Standpunkt aus mit Recht als einen Akt der Willkür betrachtet (A 1783). Auch daß Mephistopheles hier, und sonst nirgends mehr, zu beklagen scheint, daß er in die Finsternis gebracht worden sei, ja daß er seit manchen tausend Jahren immer noch nach dem ihm versagten Genuß des Weltganzen zu ringen scheinen will (A 1777 und 1783; „kein Mensch" 1779 ist natürlich wie „unser einer" allgemein zu verstehen, nicht in prägnantem Sinne), findet seine Analogie bei Pfitzer (168. 174. 177), wo Mephostophiles sich so anstellt, als ob er unschuldig in den Fall Luzifers verwickelt sei und am jüngsten Tage Rehabilitierung in den Stand des Engels zu hoffen habe. Goethes Mephistopheles freilich fühlt sich sonst als Teufel und als Tadler des Weltganzen recht wohl, und die Widersprüche des Faustbuches machen die Unbestimmtheit, die auch hier in Bezug auf das Dämonische hervortritt, nicht klarer. Auffällig hat man es auch gefunden, daß der Teufel hier gegen den Titanismus losziehe und ganz ernstlich Vernunft predige, während er doch seine Freude daran haben sollte, Faust mit dem Ganzen zu Grunde gehen zu sehen. Gewiß liegt hier eine der Stellen vor, an die Schiller dachte, als er meinte, Faust und der Teufel verhielten sich zu einander wie Vernunft und Verstand, sie wechselten aber auch manchmal die Rollen. Aber ein Aus-der-Rolle-fallen liegt doch thatsächlich nicht vor. Nicht, wie man gemeint hat, weil er fürchtet, daß das Streben nach dem

Ganzen Faust zu Gott führen könnte, wie es im zweiten Teil wirklich geschieht, wendet sich Mephisto gegen den Titanismus; denn die Thätigkeit Fausts für das Ganze ist doch etwas anderes, ja das gerade Gegenteil von seinem selbstischen (A 1771. 1775) Genuß des Ganzen, der sich zu jenem wie Egoismus zum Altruismus verhält. Sondern gerade umgekehrt: der Teufel hält ihm vor, daß der Titanismus ihn ewig unbefriedigt lassen wird, weil er dann hoffen darf, daß Faust ihm von selbst zufallen werde. So geschieht es ja auch gleich darnach, und ausdrücklich spricht Mephistopheles seine Absicht im folgenden Monologe aus. Er will Faust eben nicht als bloßer Zuschauer an dem Titanismus zu Grunde gehen sehen, sondern selber durch den Lebensdrang zu Grunde richten.

Fausts Titanismus flammt zwar noch einmal auf, indem er trotz allem, was ihm Mephisto eingewendet hat, auf seinem Willen beharrt (A 1785); aber daß er dem Teufel gegenüber nur mehr ein eigensinniges „Trotzdem!“ findet, bereitet doch schon den baldigen Umschlag vor. Mephistopheles antwortet auf diese neue Bekräftigung seines Willens jetzt mit ironischer Zustimmung und mit offenem Hohn, die besser zu seiner Rolle stimmen. Wenn Faust wirklich die Freuden und Leiden der ganzen Menschheit auf sich nehmen will, dann würde, meint der Teufel mit Berufung auf den antiken Spruch: ars longa, vita brevis, einen Lieblingssatz Goethes (A 1787 = 558 f.; Vierteljahrsschrift II, 550, aber auch an die Stein 1782, W. Meister, Diwan), die kurze Zeit eines Einzellebens kaum ausreichen (vgl. 1787 = 1778); jedenfalls aber müßte Faust auch die Kräfte und Fähig-

keiten aller Menschen in seinem Selbst vereinigen, also die widersprechendsten Eigenschaften verbinden, die nur im Hirn eines Poeten nebeneinander Platz haben (vgl. Schillers Künstler: „Der Weisen Weisestes, der Milden Milde, der Starken Kraft, der Edeln Grazie vermählet ihr in einem Bilde und stellet es in eine Glorie", Gödeke VI, 271). In einer solchen Phantasiegestalt, spottet er weiter, wäre dann freilich der Mensch ein „Mikrokosmus", d. h. eine Welt im kleinen, ein Abbild des Makrokosmus, als welches ihn, weil er Elemente der elementarischen, siderischen und himmlischen Welt (s. oben S. 60 f.) in sich vereinigt, nicht bloß die Kabbalisten, z. B. Welling, und Jakob Böhme (V, 10), sondern der Verbindung von Leib und Seele wegen auch Leibniz betrachtet, eine Vorstellung, auf die Goethes Mephistopheles auch später noch gerne stichelt (A 1801 f.; 281; 1347 f.; 2012). Dieser Spott des Teufels macht Faust völlig kleinlaut; mit plötzlichem Umschlag fällt er aus der hartnäckigen Beteuerung seines Willens in eine matte elegische Klage über die engen Grenzen, die dem Menschen gesteckt sind. In dieser mutlosen Stimmung ist er dem Teufel gerade recht; er bestärkt ihn darin, indem er ihm vorhält, daß der Mensch auch mit aller Kraft und Kunst nicht über sein beschränktes Wesen hinauskomme. Wie der Erdgeist, so weist ihn hier auch der Teufel in die Schranken der Menschheit zurück; und wie gegenüber dem Erdgeist (A 1815, vgl. 614 f.; 1803, vgl. 515) fühlt er sich auch hier unbefriedigt und gedemütigt.

B (A 1818—1850). Und jetzt hat der Teufel, wie er vorausgesehen hat, gewonnenes Spiel, wenn er ihn von

der Spekulation und dem bloßen Sinnen ins Leben ruft, wenn er gegenüber dem Erkenntnisdrang den Lebensdrang in Faust aufruft und ihm den Genuß empfiehlt. Wenn er dabei sagt, daß der Mensch auch durch den Genuß die Außenwelt zu seinem Eigentum machen könne, widerspricht das zwar logisch seinen früheren Worten, wonach der Mensch nicht über die Grenzen seines Wesens hinaus kann (A 1822 f. und 1806 ff.); aber es ist dramatisch ein sehr feiner Zug, daß Mephistopheles hier ganz auf Fausts Redeweise eingeht und die Sache so hinstellt, als ob Faust auf diesem Wege seinem titanischen Drange am besten, auf die einzig mögliche Weise genügen könnte (vgl. 1820 ff. und 1770 ff.). Dabei bedient sich der Teufel wieder durchaus der Sprache des jungen Goethe. Das prächtige Bild von den sechs Hengsten hat seine Parallele in den Briefen an Herder (Der junge Goethe I, 308), wo Goethe an Pindar anknüpft, und im Egmont (W. A. 8, 220 f.), wo er auf die Sonnenpferde des Helios anspielt. Und des Bildes von einem irreführenden bösen Geist (A 1830 ff.), das Mephistopheles hier anwendet, ohne sich zu erinnern, daß er selber **der** böse Geist (A 1730) ist, bedient sich Goethe in seiner Jugendzeit (Der junge Goethe III, 37), wie auch später (an die Stein I², 189, hier bloß ironisch „guter Geist") als eines gewohnten, ähnlich wie auch Herder die Spekulation als einen Sumpf voll Irrlichter bezeichnet.

Faust setzt dieser Aufforderung des Teufels in matter Resignation keinen Widerspruch mehr entgegen. Ohne eigentlichen Entschluß und ohne bestimmte Zusage fragt der Unweltläufige nur, wie das anzufangen sei. Mephisto

kommt nur seinen eigenen Gedanken entgegen, wenn er ihn fortführen will (A 1834; vgl. 398. 418. 464) und ihm seine akademische Lehrthätigkeit als eine unfruchtbare Beschäftigung (schon Gemachtes noch einmal machen = Stroh dreschen A 1839, vgl. 1810 ff.; 361 ff.) herunterzusetzen sucht, die er lieber einem Kollegen, der die Sache weniger ernst nimmt und dabei fett wird (daher Wanst A 1838, vgl. 374 f.), überlassen soll. Das Beste, was er wisse (A 1840; vgl. 364, wo daher „wissen können" zu betonen ist), nämlich, daß er selber nichts wisse, dürfe er seinen Schülern doch nicht sagen. Und hier knüpft der Dichter sehr geschickt das Auftreten des Schülers an; es ist hübsch motiviert, daß Faust, im Gefühl der Niedergeschlagenheit und der Scham über die engen Grenzen seiner Erkenntnis (A 1810 ff.), ihn nicht selber empfangen kann (A 1843), sondern es dem Witze des Teufels überlassen muß, ihn los zu werden.

Mit meisterhafter Kunst hat Goethe in diesem kurzen Dialoge von nur achtzig Versen dargestellt, wie Faust dem Teufel gleichsam von selber zufällt; wie der Teufel nur die Seite geschickt auszuspähen und die Stimmungen auszunutzen braucht, die ihm Faust in die Krallen treiben. So daß Mephistopheles zuletzt ganz dasselbe sagt, was sich Faust selber schon gesagt hat; daß Faust sich einbilden muß, nur seinen eigenen Weg fortzugehen, während er dem Teufel folgt. Aber der Teufel ist nicht bloß in der Bibel und in der Faustsage ein Lügner (Ev. Joh. 8, 44; Eph. 2, 2. Pfitzer 175, 399 f.), er ist es auch immer und überall bei Goethe (A 3050. 1854. 1334). Seine wahre Gesinnung enthüllt er in dem folgenden Monologe.

C (A 1851—1867). Allein zurückbleibend macht er kein Hehl daraus, daß er in Vernunft und Wissenschaft, die er eben Faust gegenüber verspottet hat und gleich darauf gegenüber dem Schüler herabsetzt, die allerhöchste Kraft des Menschen erkennt. Der Eingang des Monologes: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft" verlangt Vorsicht. Faust hat ja im Gegenteile von der Vernunft (A 1772) und den Schätzen des Menschengeistes (A 1811) mit der größten Hochachtung geredet! Erst indem er dem Teufel Gehör schenkte und sich von der Spekulation loszusagen anschickte, hat er ihnen Verachtung bezeugt. Der Sinn des Imperativs ist also hier (A 1851) ebenso wie in dem folgenden Monologe Mephistos (A 2049 f.: „Folg nur dem alten Spruch") ein konditionaler, in die Zukunft weisender. Wenn Faust dem Teufel folgen und Vernunft und Wissenschaft verachten lernen wird, dann gehört er schon ihm! Die Blend- und Zauberwerke (A 1853), in denen ihn der Teufel bestärkt, sind natürlich die Magie, die Faust zur Befriedigung der Genußsucht, der er sich nun ergeben wird, dienen soll und die er nicht mehr wird entbehren können (11404 f.). Auch von dem titanischen Drang, den der Teufel Faust gegenüber verspottet hat, redet er jetzt in ganz anderem Tone (die Freuden der Erde, die Faust nach A 1859 überspringt, sind die beschränkten, dem einzelnen Menschen vergönnten A 1784, im Gegensatz zu den der ganzen Menschheit zugeteilten A 1770). Er weiß aber auch, daß er ihn gerade an diesem nicht zu befriedigenden Drange, dem Lebensdrange, fassen kann; er meint als echter Teufel, daß Faust zwar anfangs widerstreben (zappeln), bald aber stillhalten

(starren) und endlich den Genuß gar nicht mehr wird entbehren können (kleben). Und während er Faust soeben „des Lebens Freude“ versprochen hat (A 1819) und gleich darauf (A 2053) diese Lüge wiederholt, weiß er hier recht gut, daß Faust so wenig wie Tantalus A (1864, vgl. 301) jemals volle innere Befriedigung finden wird und zu Grunde gehen muß. Aber, so fügt er mit teuflischem Achselzucken hinzu, er wäre auch ohne den Teufel, d. h. an seinem titanischen Streben nach Erkenntnis und Genuß, zu Grunde gegangen (A 1867, vgl. 1775. 2050. 3270 f.).

Und nun setzt (A 1868—2050) die alte **Schülerscene** (oben S. 79 ff.) ein, die Goethe nicht nur sehr hübsch an den Faden der Faustfabel gefaßt hat, sondern die jetzt auch erst einen Hintergrund gewinnt. Auf Fausts unfruchtbare Lehrthätigkeit ist (A 1840 ff.) die Rede gekommen — und als Beispiel stellt sich der Schüler ein, den Mephistopheles auf dieselbe Weise „tröstet“ (1845; vgl. 3367), wie ihn Faust selber trösten würde, wenn er ihm seine wahren Gedanken sagen könnte: nämlich daß er nichts weiß. Der Kleiderwechsel, bei dem Goethe den für den Famulus reservierten Schlafrock und die anachronistische Allongeperrücke durch den würdigeren Talar und das Barett der Professoren ersetzt hat, obwohl ihm kurz vorher (A 1807) die Perrücke zu einem Bilde gedient hat, ist also hier wirklich von symbolischer Bedeutung. Diesen glücklichen Zügen gegenüber ist es völlig bedeutungslos, wenn Mephistopheles von dem Schüler, den er soeben erst (A 1842) auf dem Gange gehört hat, gleich darauf (A 1844) sagt, daß er schon lange warte; der Teufel ist ja am Ende vielwissend.

Namentlich aber hat die Schülerscene jetzt erst Beziehung auf das Faustdrama und, indem dieses ihr zur Folie dient, einen festen Hintergrund gewonnen. Der Parallelismus zwischen der Fausthandlung und der Episode wird jetzt erst fühlbar. Was er bei Faust eben im großen gethan hat, das thut der Teufel jetzt bei dem Schüler im kleinen. Auch ihm sucht er Vernunft und Wissenschaft zu verleiden, auch ihn verweist er auf den Genuß; und seine teuflische Absicht ist jetzt viel deutlicher, nachdem er eben die Wissenschaft als die allerhöchste Kraft des Menschen bezeichnet hat. Wie er Faust von dem Sinnen und Spekulieren abziehen will, so empfiehlt er auch dem Schüler, anstatt des ewigen Lernens lieber den Augenblick zu ergreifen. Wie er dem Faust die Spekulation als dürre Heide gegenüber der grünen Weide des Genusses hinstellt, so verweist er auch den Schüler von der grauen Theorie auf den grünen Baum des Lebens. Und wie er Faust auf jedem Wege, entweder auf dem der Erkenntnis oder des Genusses, verloren sieht, so legt er auch für den Schüler zwei Eisen ins Feuer, indem er ihm neben dem Baum des Lebens den titanischen Erkenntnisdrang, den Baum der Erkenntnis, empfiehlt. Die beiden Monologe, der nach dem Abgang des Faust und der nach dem Abgang des Schülers, korrespondieren jetzt, namentlich in den Schlußzeilen (A 1866 f. und 2049 f.): dort handelt es sich, Faust durch den Lebensdrang, hier darum, den Schüler durch den Erkenntnisdrang zu vernichten.

II (A 2051—2072). Wie der vorhergehende Dialog zwischen Faust und Mephistopheles die Schülerscene einleitet, so bildet der **zweite Dialog**, in welchem auf den

Schüler gar nicht mehr Bezug genommen wird, einen Anknüpfungspunkt für die folgende Scene. Faust hat sich, der Aufforderung des Teufels (A 1850) entsprechend, zur Fahrt bereit gemacht; er erscheint aber natürlich noch nicht in junkerlicher Tracht (trotz A 1541), die ihm nicht zu Gebote steht und deren er erst als Bruder Liederlich nach der Hexenküche bedarf, sondern in einem altfränkischen Weltkleide. Durch seine Frage, wohin es nun gehen soll, erhalten wir einen Ausblick über weite Strecken der Faustdichtung. Mephisto, der die Fahrt in der akademischen Sprache Fausts parodistisch als einen „durchschmaruzten Kursus“ (A 2054, d. h. als ein nicht bezahltes Kollegium) bezeichnet, schlägt ihm in echt Goethischen Worten vor, erst die kleine, dann die große Welt zu sehen (A 2052; vgl. 409. 3355. 4035 f., 4042 und 4045, anders dagegen kurz vorher 2012 und 1347. 1802.). Damit eröffnet sich der Ausblick über die Auerbachscene und die bürgerliche Sphäre Gretchens (die kleine Welt A 3355; vgl. oben S. 45) hinaus bis auf den Kaiserhof (die große Welt). Aber Faust fühlt, noch ehe er den ersten Schritt in die Welt macht, nun selbst seine Unweltläufigkeit und Unsicherheit; als Zeichen der Vereinsamung und Verwilderung erscheint (wie bei Wielands Phanias in der „Musarion“) der lange Bart. Mephistopheles rät auch ihm, was er eben dem Schüler geraten hat (A 2021 f.) und was auch Goethes Satyros (Der junge Goethe III, 481) als das Höchste preist: sich selbst zu vertrauen. Unter den Paralipomena (Nr. 8—10) finden sich, aber aus viel späterer Zeit, noch einige Stücke, wo Mephistopheles dem Faust Unterricht im Umgang mit den Menschen

gibt und worin er ihm (Par. 10, 5) gleichfalls das Selbstvertrauen empfiehlt. Fausts Frage nach der Equipage, die sie in die Welt bringen soll, führt nun auch zur Verwendung des Zaubermantels, der in der Sage und in der Volksphantasie (vgl. Gött. Gel. Anz. 1900, Nr. 3, S. 232 f.) das stehende Attribut des Helden selbst ist, den aber bei Goethe bloß der Teufel besitzt (A 2065, vgl. 1122). In der Verwendung des Zaubermantels schließt sich Goethe auf der einen Seite genau an die Sage an. Bei Pfitzer (S. 251—9) bitten drei Barone den Faust, sie von Wittenberg zu einer fürstlichen Hochzeit nach München zu bringen. Faust befiehlt ihnen zuerst, sich aufs schönste zu kleiden (A 1541. 1850), und gebietet ihnen dann sehr umständlich, auf der Fahrt ja kein Wort zu reden. Dann legt er seinen Nachtmantel (anderswo ist der Mantel rot) auf ein Beet im Garten seines Hauses ausgebreitet nieder und setzt die Barone darauf, denen er noch einmal Mut zuspricht. Sogleich erhebt sich ein Wind, der den Mantel zuschlägt, so daß sie samt Faust darin verborgen liegen; der Wind hebt den Mantel empor und trägt die ganze Gesellschaft in ihm fort. Während Pfitzer in einer weitläufigen Anmerkung erörtert, ob dies leiblich zugegangen oder eine bloße Hallucination gewesen sei, hat Goethe die schon bei Pfitzer angedeutete naturwissenschaftliche Erklärung ganz modern ausgebildet. Bei ihm muß sich Faust zunächst recht leicht machen (A 2067 f. 2071); und der Teufel bereitet sich Brenngas (Feuerluft 2069), das, spezifisch leichter als die Luft, sie auf ganz natürliche Weise davontragen kann. Goethe spielt, indem er den Versuch doppelsinnig als „kühnen Schritt“ (A 2067)

bezeichnet, auf die ersten, seit 1783 von den Gebrüdern Montgolfier unternommenen und viel bewunderten Luftfahrten an (Westerm. Monatshefte 502, S. 480). Diese rationalistische Umwandlung des Wunders in ein modernes naturwissenschaftliches Experiment entspricht ganz der modernen Auffassung, in welcher der Teufel in der Hexenküche und später auf dem Blocksberg (A 4110 ff.) erscheint. Natürlich aber darf sich die Reise auf dem Mantel nicht vor den Augen des Zuschauers abspielen, was schon der Text (A 2069 bereiten werde) ausschließt. In den Schlußworten der Scene: „Ich gratuliere dir zum neuen Lebenslauf" hat Goethe noch einmal mit geflissentlicher Betonung den Faden hervorgehoben, an dem die folgenden Scenen verlaufen.

Wir sehen, daß es Goethes Absicht gewesen ist, die isolierten Scenen zwischen Mephistopheles und dem Schüler und in Auerbachs Keller und dann auch die Gretchentragödie an einen festen Faden zu knüpfen. Dabei war es notwendig, auch den Angelpunkt der Sage, die Verbindung des Faust mit Mephistopheles, zu berühren. Aber bloß insoweit dies notwendig und unentbehrlich war, hat Goethe sich darauf eingelassen; um seiner selbst willen hat er diesen wichtigsten Punkt auch jetzt nicht berührt und auch dieses Mal nur Fragmente geliefert, aus denen wir auch kaum mehr erschließen können, als aus dem Urfaust. Für die Verbindung Fausts mit dem Teufel bedient sich der Dichter auch jetzt der uns schon bekannten Lieblingswendung „sich dem Teufel übergeben" (A 1866), die er schon im Urfaust (U 661) angewendet hat, deren er sich gleichzeitig im Briefe bedient (Pniower 53) und die ihm noch später

im Zweiten Teil (6238) geläufig ist. Ob also Goethe damals schon vorhatte, den Teufel mit Faust einen Vertrag schließen zu lassen, ob dieser Vertrag unter gewissen Bedingungen geschlossen wurde und unter welchen? — darüber gibt auch das Fragment keine Auskunft. Nur das haben wir (S. 308) mit Sicherheit erschließen können, daß der angebliche Widerspruch, nach dem Mephistopheles dem Faust einmal Befriedigung verspricht und dann im Monologe selber erklärt, daß Faust nie Erquickung finden werde, auf keiner chronologischen Verschiebung der Voraussetzungen beruht, sondern in dem gleichzeitigen ersten Teil unserer Scene (I) schon vorliegt und sich hier aus absichtlicher Lüge des Teufels erklärt. Ebensowenig richtig ist es meiner Meinung nach, aus unserem Monologe zu schließen, daß der Teufel es nicht auf die Seele, sondern nur auf den leiblichen Untergang des Helden abgesehen habe. Das, was er ausspricht, ist eben nur sein nächstes Ziel: wenn Faust sich in dem wilden Leben zu Grunde gerichtet hat, gehört seine Seele, so meint er, ihm, und je eher der Teufel das erreichen kann, um so lieber muß es ihm sein. Auch auf die Frage, ob die Weltfahrt Fausts damals noch allein auf dem Dialoge beruhen sollte, der uns hier im Fragment vorliegt, ist eine unbedingt sichere Antwort nicht zu geben. Daß vor dem Anfang unserer Scene noch wichtige Punkte zu erörtern waren, ergibt sich daraus, daß Goethe sie als Fragment mitgeteilt hat. Hätte es sich nur um einen Eingang für das Vorliegende gehandelt, so wäre Goethen die Arbeit sicher nicht schwer gefallen. Auch war der knappe Dialog doch ein gar zu schwacher Angelpunkt für die Fausttragödie; Faust

widerstrebt dem Teufel doch gar zu wenig, er wird nach ein paar kräftigen Worten sogleich kleinlaut. Auch seine Unbefriedigung ist nur schwach angedeutet; für den entscheidenden Schritt mußte eine stärkere psychologische Motivierung gesucht werden. Alle diese Dinge hat Goethe gewiß im Auge gehabt, als er die Scene fragmentarisch veröffentlichte. Ueber die Motive war er vielleicht mit sich selbst noch nicht im reinen; wir wenigstens haben keine sicheren Anhaltspunkte, seine Gedanken zu erraten. Möglich auch, daß etliche Wendungen der späteren Fortsetzung damals schon bereit lagen. Aber auf die reimlosen Verse, mit denen unsere Scene einsetzt, ist nichts zu geben; denn die können auch absichtlich vorangestellt sein, um im Verein mit dem gar verdächtigen „Und" (1770) das Einsetzen mitten in der Rede anzudeuten. Die später vorausgehenden Verse können jedenfalls nicht vorhergegangen sein; denn hier ist die Naht zu deutlich erkennbar.

Etwas sicherer läßt sich die Entstehungszeit unserer Scene erschließen. Wenn irgendwo, so möchte man für diese Scene, die so ganz im Tone des Sturmes und Dranges abgefaßt ist, Frankfurter Ursprung annehmen. Besonders die Parallelenjäger haben auf diese Fixierung immer wieder gepocht, sich aber freilich hier mehr als je als unblutige Sonntagsjäger erwiesen. Denn nicht bloß unsere absichtlich reichen Parallelstellen, sondern auch schon das von Düntzer und Loeper herbeigeschaffte wertvolle Material hätte ihnen zeigen können, daß neben jede noch so zwingende Parallele aus den siebziger Jahren eine aus den achtziger und neunziger Jahren tritt. Bei einer Dichtung, die Goethe

in den achtziger Jahren begonnen hat, kann die philologische Kritik die stilistischen Unterschiede von den Dichtungen der siebziger Jahre ohne Zweifel herausfinden. Bei einer Dichtung der siebziger Jahre aber, die Goethe in den achtziger und neunziger Jahren in möglichst gleichem Stil fortsetzen wollte, ist sie ohne äußere Anhaltspunkte machtlos und gebunden; denn auch der italienische Goethe kannte und verwandte den Stil seiner Jugendzeit besser als die modernen Philologen. Noch weniger geben sprachliche Dinge den Ausschlag. Denn einem Lieblingswort von Goethes Jugend: „neue Kraft“, das er hier in demselben Sinne wie anderswo „Befriedigung“ (A 1813, vgl. 1211) verwendet, steht ein französisches „ennuyieren“ gegenüber, dessen er sich seit dem Weimarer Hofleben gern im Faust bedient (A 1837. 3265. 4164). Gegen die frühe Entstehungszeit spricht zunächst schon der Umstand, daß die Scene im Urfaust fehlt, obwohl Goethe, wie wir (S. 297) gesehen haben, ihre Notwendigkeit einsah. Er hätte seinem Lesepublikum, dem er ungescheut Fragmente bringen durfte und dem er daher auch das Fragment der Valentinscene nicht vorenthielt, gewiß ebenso gern einen Faden für die isolierten Scenen an die Hand gegeben, als dem großen Publikum. Daß der zweite Dialog (II) nicht vor Italien entstanden sein kann, beweist die Anspielung auf die Montgolfierischen Luftfahrten, die erst seit 1783 unternommen wurden. Und schwerlich hätte Goethe noch im August 1787 aus Italien geschrieben (Hempel XXIV, 382), Faust solle auf seinem Mantel als Kurier seine Ankunft melden, wenn er damals schon gewußt hätte, daß in seinem Drama nicht Faust, sondern nur der Teufel den Mantel besitzt.

Nach der italienischen Zeit erst hat Goethe dem Helden, als seiner unwürdig, jeden Zauberspuk abgenommen; und wie er ihm die Kunststücke in Auerbachs Keller damals abnahm, so hat er ihm auch sein ständiges Attribut, den Mantel, genommen. Nur in Einem Punkt könnte man einen Hinweis auf früheren Ursprung erblicken. Als Faust seine Unweltläufigkeit betont (A 2059 ist „klein" natürlich nicht in physischem Sinne zu verstehen), verweist ihn Mephistopheles einfach auf das Selbstvertrauen; hier hätte, wie man glauben sollte, ein Hinweis auf den Verjüngungstrank in der damals schon fertigen Hexenküche nahegelegen. Aber zwingend ist diese Annahme nicht. Denn abgesehen davon, daß von Fausts Alter und physischer Persönlichkeit außer dem „Bart" nicht die Rede ist, so ist seine Verjüngung und Kräftigung für den ersten Versuch des Teufels doch noch kein Bedürfnis, wie sich schon daraus ergibt, daß die Hexenküche erst hinter Auerbachs Keller, unmittelbar vor den Gretchenscenen eingeschoben wurde: zur Verführung eines jungen Mädchens bedarf Faust allerdings einer Verjüngung seiner Lebenskraft, erst Hans Liederlich legt ja auch den langen Bart ab. Nach allem dem können wir den Abschluß der Scene wenigstens in Bezug auf den terminus ad quem ziemlich sicher datieren. Die Scene als Fragment zu geben, kann Goethe sich erst entschlossen haben, als er entschlossen war, den Faust überhaupt als Fragment zu geben. Das war anfangs Juli 1789 (Pniower 36); am 18. September aber las er Knebel die zum Druck bereit liegenden ersten Scenen vor. Da Knebel den Urfaust längst kannte, dürfen wir wohl

annehmen, daß er den Freund auch mit dieser neuen Scene bewirtete. In der Zwischenzeit muß sie fertig gestellt worden sein.

## 3. Hexenküche.

Unmittelbar hinter der folgenden Scene, der Umarbeitung von „Auerbachs Keller", finden wir einen neuen Einschlag: das erste, was Goethe, als er in Italien den Faden wieder gefunden hatte, zu dem Urfaust hinzugedichtet hat, die Hexenküche. Und in der That war auch hier im Urfaust eine Lücke, vielmehr ein Sprung, deutlich wahrnehmbar. Faust, den wir als unweltläufigen Grübler in der Studierstube verlassen haben, dem Goethe später das Bekenntnis in den Mund legen konnte, daß er sich unter Menschen stets klein und verlegen fühle (2060), redete gleich darauf nach der Begegnung mit Gretchen wie ein Bruder Liederlich (2628) oder ein Franzos (2645); er erschien als welterfahrener Reisender, der mit Damen umzugehen weiß (3019 f. 3075 ff.). Dieser plötzliche Umschlag war durch das kleine Momentbild auf der Landstraße (U 453), welches die Perspektive auf Fausts Reisen eröffnete, doch nur ungenügend motiviert. Diese Umwandlung des Grüblers in den Reisenden, des Gelehrten in den Liebhaber forderte die stärkste Motivierung heraus; und so griff Goethe, da ein Sprung doch nicht zu vermeiden war, zu einem etwas gewaltsamen Mittel, dem Hexentrank, der als ein symbolischer Behelf für die, ohne eine unverhältnismäßige Breite nicht darstellbare innere Entwicklung des Helden erscheint.

Der Hexentrank hat zwar nicht in der Faustsage, aber in anderen Sagen (z. B. in der Tristansage) eine Parallele; er ist ein ähnlich drastisches Mittel wie der Schlaftrunk im Urfaust. Goethe hat ihn, wie bald darauf den Zaubermantel (s. oben S. 311 f.), in ganz modernem naturwissenschaftlichem Sinne behandelt. Er ist zunächst ein Verjüngungstrank (2348. 2361), der dem Helden dreißig Jahre vom Leibe schaffen soll. Faust ist also jetzt zum erstenmal alt gedacht; da er doch nicht zum Jüngling, sondern zum Manne verjüngt werden soll, so müssen wir uns ihn als reifen Fünfziger denken, der um beiläufig dreißig Jahre, also ungefähr wieder auf dreißig Jahre verjüngt werden soll. Dazu stimmt es, wenn Faust sich in den später entstandenen Partien (1546 f.; vgl. 1001) zu alt für bloßes Spielen, zu jung für bare Wunschlosigkeit nennt; mit einem Anklang an Shakespeares Kleopatra (Eschenburg X, 23): „Ich bin zwar so alt noch nicht, um ohne Thorheit zu sein, aber ich bin alt genug, um nicht mehr kindisch zu sein." Für den gewaltigen Ausdruck des Titanismus, den Goethe seinem Helden noch später (1770 ff.) in den Mund gelegt hat, ist das freilich ein hohes Alter. Man darf sich indessen den Zaubertrank und seine Wirkung nicht so äußerlich vorstellen wie die der alten Weibermühle, wo die Personen auf der einen Seite alt und häßlich hineingehen und auf der andern Seite jung und sauber herauskommen. Diese äußere Verjüngung und Verschönerung bewirkt der Hexentrank erst mittelbar und allmählich; unmittelbar wirkt er zunächst innerlich durch die Erhöhung der Lebenskraft und die Erneuerung der absterbenden Triebe. Faust erwartet daher Genesung (2338)

nicht von den Beschwerden des Alters, sondern von den Folgen des inneren Grames, die sich ja auch körperlich bemerkbar machten (410 f.); er fühlt sich innerlich abgelebt und abgestorben und erwartet neue Glut (U 80) von dem Zaubertrank. Dieser ist aber zweitens auch ein Liebestrank, er erhöht mit der Lebenskraft zugleich die in Fausts Jahren schwindende Manneskraft (2598; vgl. Pfitzer 405 ff.). „Balsam“ nennt ihn der Dichter (2346), wie er im Ewigen Juden die Manneskraft selbst mit dem schönen Wort „Lebensbalsam“ bezeichnet. Ich kann es daher auch nicht für einen parodistischen Zug halten, wenn die Hexe, die zuweilen von dem Tranke nascht (2523), trotz dem Verjüngungstrank ein altes Weib bleibt. Den Hexentrank, der ohnedies ein gewagtes Motiv ist, auch noch als unwirksam, also als ein überflüssiges Motiv zu bezeichnen und sich parodistisch selbst aufheben zu lassen, konnte dem Dichter nicht in den Sinn kommen; und wenn, wie man gemeint hat, der Teufel erst zu dem unwirksamen Hokuspokus der Hexe die Kraft hinzufügt, wozu muß denn dann doch die Hexe dran? (2365). Ganz im Gegensatz zu dieser Auslegung hat Goethe noch später bei der Redaktion des Ersten Teiles das Bedürfnis gefühlt, dem Einwand vorzubeugen, daß der Teufel zu der Hexe seine Zuflucht nehmen muß. Die Motivierung beruht freilich wieder auf einer willkürlichen Einschränkung der Teufelsmacht (2366—2377 späterer Zusatz; vgl. Par. 22). Er erklärt sein mühsamstes Kunststück (den Bau von Brücken an den gefährlichsten Punkten, die man Teufelsbrücken nennt, weil sie nur der Teufel machen kann 10121) für tausendmal weniger zeitraubend als diese Geduld-

probe und stellt sich wieder als unproduktiven, nicht schöpferischen Theoretiker und Dilettanten dar, wenn er mit einem Goethischen Lieblingswort (Jb. IX, 180 f.) sagt, daß er die Hexe die Bereitung des Zaubertrankes wohl lehren, ihn selber aber nicht „machen" konnte. In der That wirkt der Trank bei der Hexe so gut wie bei Faust, der auch nicht in Raimundischer Weise mit einem Schlag in einen jungen und hübschen Weltmann verwandelt, sondern durch die innere Gesundung und Kräftigung auch äußerlich verjüngt und verschönert wird, wie ja die Gesundheit und die Kraft immer verjüngen und verschönern. So kann der Hexentrank freilich aus der Hexe kein junges Weib machen, aber er erhält sie innerlich frisch und er wirkt bei dem alten Weib besonders als Liebestrank; an Temperament und Sinnlichkeit fehlt es ihr wahrlich nicht ... Dieses Zaubermittel hat Goethe nun auf der einen Seite ganz natürlich wie ein chemisches Produkt oder eine Medizin hingestellt, und es auf der anderen Seite wieder mit einem geheimnisvollen Nimbus umgeben. Es kommt nur nach jahrelanger Gärung und unter mühsamer (geschäftiger 2372, vgl. 511), geduldiger und aufmerksamer Pflege zu stande; je besser es ausgegoren ist, um so mehr verliert sich der Gestank und wächst die Kraft (2372 f. 2520—5). Den Menschen, die es ohne vorbereitenden Zauberspruch trinken, bringt es den Tod (2526). Faust muß sich, nachdem er davon getrunken, Bewegung machen (2587); er muß transpirieren, damit die Kraft des Trankes mit dem Schweiß seinen ganzen Körper bis auf die Haut durchdringt (2595 ff.).

Nun gibt ein so gewaltsames Eingreifen in das Innere des Helden gewiß zu schweren ästhetischen und theatralischen Bedenken Anlaß. Ein physischer Eingriff in die Natur des Helden unterbricht die stetige innerliche Fortentwicklung, die wir von den Charakteren im Drama erwarten; hier wird auch noch der natürliche Verlauf der Dinge auf den Kopf gestellt, indem der Held anstatt älter jünger wird. Der Zuschauer noch mehr als der Leser, hat das Gefühl, als ob er es, anstatt mit einer, mit zwei verschiedenen Personen zu thun hätte, und eine befremdliche Ueberraschung für das Auge und das Ohr bleibt es immer, wenn der verjüngte Faust sich dem Publikum vorstellt. Hat doch Goethe nach dem Bericht des Schauspielers La Roche (bei Schröer, zu 2599) selber den Faust anfangs in tiefem Baß und später, nachdem er den Hexentrank genommen (d. h. natürlich nicht mitten in der Scene, sondern von den Gretchenscenen an), in hoher Tenorlage vorgelesen. Der Schauspieler in ihm war hier kühner als der Dichter, der den Uebergang, wie wir sahen, so leise und allmählich als möglich gemacht hat.

Aber das Motiv des Hexentrankes macht ein noch schlimmeres Bedenken rege. Ein Held, der den Hans Liederlich vor uns spielt, und ein unschuldiges Mädchen aus unwiderstehlicher Leidenschaft verführt, macht doch eine gar zu unglückliche Figur, wenn wir uns den ganzen Abend sagen müssen, daß er seine Manneskraft einem Hexentrank verdankt. Faust würde als Mann eine geradezu lächerliche Rolle spielen, wenn Goethe hier nicht nachgeholfen hätte. Indem er das that, befolgte er nur die gleiche Methode, die er, wie wir ge-

sehen haben (oben S. 56 f.), immer dort anwandte, wo die Zauberei ins Spiel kam. Wie es sich bei der Annäherung der Geister immer um ein Entgegenkommen von seiten des Helden, um ein Begegnen auf halbem Wege handelt, so muß auch der Zaubertrank jetzt einem inneren Drange entgegenkommen, der sich in Faust meldet, noch ehe er den Trank genommen hat. Das ist, meine ich, der Grund des sonst ganz unerklärlichen und bedeutungslosen Motives vom Zauberspiegel. Der hingestreckte Frauenleib, den er hier erblickt, reizt noch vor dem Trank die Begierde des Helden, und was in ihm von absterbender, aber noch nicht erstorbener Manneskraft lebt, wird lebendig. Geflissentlich betont der Dichter zunächst die Unerfahrenheit, ja die Unschuld des Helden in diesem Punkt, wenn er ihn mit naiver Entzückung in die Fragen ausbrechen läßt: ist das Weib so schön? so etwas findet sich auf Erden? Goethe gibt damit deutlich genug zu verstehen, daß es seinem Faust nicht an Kraft, sondern nur an Reiz gefehlt hat; daher ist seine Begierde eingeschlafen, daher sind seine Sinne vertrocknet. Wie wenig es ihm an Reizbarkeit fehlt, das sagen deutlich genug seine Ausrufe, wenn er in dem Zauberspiegel erst ein „himmlisch Bild" (2429), dann das „schönste Bild von einem Weibe" (2436 f.), endlich „den Inbegriff von allen Himmeln" (2439) sieht. Noch ehe sich durch den Zaubertrank Cupido in ihm regt (2598), fordert er aus eigenem Antrieb die Liebe auf, ihn auf den schnellsten Flügeln zu dieser Schönheit zu führen (2431). Der Anblick wirkt so stark auf ihn, daß er fürchtet verrückt zu werden (2456); sein Busen fängt ihm an zu brennen (vgl. Goethes Lieblings-

wendung: „die Eingeweide brennen mir") und er glaubt sich durch die Flucht retten zu müssen (2461 f.). Die unverkennbare Absicht des Dichters ist also, zu zeigen, daß Faust der Sinnlichkeit und der Manneskraft nicht verlustig ist; daß die Wirkung des Zauberwesens auch hier an bereits vorhandene Kräfte anknüpft; daß der Funke in Faust durch den Hexentrank nur zur Flamme verstärkt werden soll.

Der Zauberspiegel, ein schon der mittelalterlichen Sage in verschiedenartiger Verwendung unentbehrliches Requisit (Bolte L. V. 208, S. 203), das Goethe wohl aus Shakespeare's Macbeth in Erinnerung war und das von Faust auch gleich als Zauberspiegel erkannt wird (2430), hat wieder seine besonderen Eigenschaften. Das Bild in ihm ist nur aus einer gewissen Entfernung sichtbar (2433 ff.); wenn Faust zu nahe herantritt, wird es immer undeutlicher. Obgleich dieser Zug in den optischen Gesetzen begründet ist, muß er doch hier eine tiefere symbolische Bedeutung haben. Und diese wird sofort klar, wenn wir sehen, daß der Teufel den Helden zwar durch den Anblick der Schönheit reizt und ihm erlaubt sich für diesmal satt zu sehen (2444 ff.), daß er ihm aber ihren Genuß vorenthält (2599 ff.), indem er ihm zweimal eine andere als Ersatz verspricht; erst mit dem Hexentrank im Leibe soll er also genießen. Daß die Schönheit nur der Betrachtung aus der Ferne erscheint, der rohen Begierde aber verschwindet, ist ein Gedanke, in dem Goethe in Italien mit Moritz übereingekommen war. In der Schrift Ueber die bildende Nachahmung des Schönen (Neudruck 25; It. Reise, Hempel XXIV, 496) redet Moritz von einer doppelten

Art, wie sich der Mensch die untergeordneten Organisationen aneignen könne: entweder durch den Genuß, indem er sie durch Zerstörung in den Umfang seines wirklichen Daseins ziehe; oder durch die reine unschuldige Beschauung, indem er sie mittels der hellgeschliffenen, spiegelnden Oberfläche seines Wesens in den Umfang seines Daseins aufnehme. Schiller hat denselben Gedanken, gleichfalls im Anschluß an Moritz, in den Versen der „Künstler“ (Göbeke VI, 270) ausgedrückt: „Zum erstenmal genießt (in der Kunst) der Geist; erquickt von ruhigeren Freuden, die aus der Ferne nur ihn weiden, die seine Gier nicht in sein Wesen reißt, die im Genusse nicht verscheiden.“

Die Schönheit, die Faust im Zauberspiegel erblickt, soll der Zuschauer bloß aus der Wirkung, die sie auf den Helden macht, kennen lernen; dem Zuschauer selbst soll sie unsichtbar bleiben, was freilich untheatralisch und heute, bei unseren stärkeren Ansprüchen auf sichtbare Vergegenwärtigung, kaum mehr festzuhalten, aber in den Tagen der Lex Heinze noch nicht mit befriedigender Nacktheit durchzuführen ist. Das Bild selbst mit seinem „hingestreckten Leibe“ hat die Lage einer Venus, wobei Goethe möglicherweise ein Bild aus der Dresdener Galerie vorschwebte (Jahreshefte des österr. arch. Inst. 1, 107). Daß der „hingestreckte Leib“ nicht der Leib des züchtigen Gretchens sein kann, versteht sich wohl von selber und wird auch dadurch ausgeschlossen, daß Mephistopheles dem Faust zweimal (2445. 2601) das Gretchen, also eine andere, an Stelle des Zauberbildes verspricht. Daß unter diesem vielmehr das Bild der antiken Helena als des schönsten Weibes zu verstehen ist, hat Goethe an zwei

Stellen unzweideutig ausgesprochen: am Schlusse unserer Scene (2604) und an einer Stelle des zweiten Teiles (6495 ff.), aus der man mißverständlich das Gegenteil herausgelesen hat. Dort erinnert ihn nämlich die Erscheinung der Helena, die er heraufgeholt hat, sogleich an das Bild im Zauberspiegel; aber so stark ist der Eindruck ihrer Schönheit, da er sie nun wirklich vor sich zu sehen glaubt, daß ihm das Bild gar keine richtige Vorstellung von ihr geben konnte, daß es zu einem bloßen „Schaumbild" ihrer Schönheit, d. h. zu einem Trugbild (vgl. 5000 Lügenschäume) wird, das von dem Original nur eine unrichtige und flüchtige Vorstellung gibt. Daher nennt er das Bild jetzt kühl eine „Wohlgestalt", die ihn „entzückte", während das Original ihn erst in Leidenschaft bis zum Wahnsinn versetzt.

Weder der Hexentrank noch der Zauberspiegel haben in der Sage einen Anhaltspunkt. Die Fäden, die Goethe hier in die Dichtung eingewoben hat, führen vielmehr auf das Leben zurück, das noch immer, wie in der Frankfurter Periode, seine ergiebigste, eine unerschöpfliche Quelle ist. Als eine Genesung von einer ungeheuren Krankheit, als eine Verjüngung und geistige Wiedergeburt, freilich auf rein natürlichem Wege, hat Goethe in unermüdlichen Variationen seinen italienischen Aufenthalt bezeichnet; und so wundern wir uns nicht, wenn er auch seinen Faust, den er sich nun alt vorstellte, bloß weil er selber inzwischen älter geworden war, durch einen Zaubertrank verjüngen ließ. In Italien machte sich nach der langen Periode der Entsagung, die ihm das schöne aber unnatürliche Verhältnis zur Stein auflegte, ein Bedürfnis nach Form und Gestalt, ein sinnliches Verlangen geltend,

das sich länger nicht verleugnen ließ; in Italien ist dem bildenden Künstler die Schönheit der menschlichen Gestalt aufgegangen und ein paar Tage später, als unsere Scene gedichtet ist, begann Goethe selber zu modellieren. Kein Wunder, daß auch seinen Faust jetzt die nackte Schönheit des Weibes in Entzückung versetzt, daß auch in ihm jetzt Cupido sich zu regen beginnt! Und nicht bloß in den stofflichen Motiven, auch im Ton und im Stil der Dichtung erkennen wir den Einfluß der italienischen Zeit.

Als Goethe in Italien den Faust wieder aufnahm, war sein Verhältnis zu dem Stoffe ein ganz anderes als in der Periode des Urfaust. Der Frankfurter Stürmer und Dränger lebte ganz in der nordischen Welt und im Mittelalter; der Schüler Winckelmanns in Italien verachtete zwar noch nicht, aber er ignorierte die gotische Kunst, er fühlte sich schon einheimisch im Süden und sein Blick war unverwandt und unerschütterlich auf die Antike gerichtet. Er stand dem Stoff des Faust, der so ganz im nordischen Boden wurzelt, zwar nicht feindlich, aber fremd gegenüber. Er ging nicht mehr wie der Dichter des Urfaust in ihm auf; er erhob sich als Künstler über ihn, er betrachtete und formte ihn von oben herab. Am deutlichsten ist das in seinem Verhalten gegenüber dem Zauberwesen der Fall. Schon etliche Monate früher, ehe Goethe die „Hexenküche" dichtete, fand er sich im Sommer 1787 durch eine „etwas weite Ideenassociation" — so fern lagen ihm jetzt solche Vorstellungen — auf die Hexen geführt und es fiel ihm auf, daß man in Rom so wenig Gespenster- geschichten höre; die eigentlichen Gespenster-, Hexen-

und Teufelsideen schienen ihm mehr den nordischen Gegenden eigen zu sein (Schriften 2, 312. 429. 537. Hempel XXIV, 381. 357). Ebenso machte auch sein Freund Moritz (Reisen 2, 165 ff.) das nordische Klima für die Gespenstergeschichten verantwortlich: es dränge die Leute in die Stuben zusammen, wo sie in Hexengeschichten ihre Unterhaltung suchten. Um so mehr interessierte es Goethe, als er von einem blinden neapolitanischen Knaben eine gruselige Romanze vortragen hörte, deren Inhalt und Vorstellungsart er so nordisch als möglich fand. Er hat sie, nicht ohne Fehler, ins Deutsche übersetzt, und auf Gefahr des Irrens, in Hoffnung des Treffens ungefähr gleichzeitig mit unserer Scene eine andere „sonderbare Zaubergeschichte" in Arbeit genommen. Aber der Gegensatz zwischen dem nordischen Hexenwesen und den reinen Formen des Südens und der Antike steht von da ab dem Faustdichter bis ans Ende der ganzen Dichtung vor Augen. Er beherrscht später die Briefe an Schiller über den Faust; und er findet in einigen Paralipomena seinen formelhaften Ausdruck, die für die Walpurgisnacht bestimmt waren. „Wie man nach Norden weiter kommt, da nehmen Ruß und Hexen zu" (Par. 33); oder: „dem Ruß der Hexen zu entgehen, muß unser Wimpel südwärts wehen; doch dort bequeme dich zu wohnen bei Pfaffen und bei Skorpionen" (Par. 50, 121).

Unter diesen Gegensatz stellten sich Goethe nun auch die Figuren des Helden und seines Gegenspielers. In unserer Scene findet sich bereits die Spaltung angedeutet, die nachher für den zweiten Teil von so großer Bedeutung geworden ist: daß nämlich Faust, der deutsche

Faust, als Vertreter des antiken Prinzipes dem Teufel als dem Vertreter des nordischen Prinzipes gegenüber steht. Als „nordisches Phantom" (2497) bezeichnet sich Mephistopheles hier zum erstenmale selbst und der Kontrast zwischen dem Teufel, der sich in diesem Milieu gefällt, und dem Helden, dem es widersteht, geht durch die ganze Scene hindurch. Wenn wir im Urfaust stellenweise Ansätze zu travestierender oder parodistischer Behandlung gefunden haben, so hebt hier der Selbstspott des Teufels schon seine eigene Existenz auf; und die Ursache ist nicht mehr allein darin zu finden, daß sich der Teufel eben der menschlichen Sprache und Formen bedienen muß, sondern es redet oft deutlich der Dichter aus ihm, der sich über die Figur erhebt. Mephistopheles erscheint hier wie im Urfaust ganz modern: ohne Hörner, Schweif und Klauen (2498 = 4271), die er noch bei Hans Sachs hat; ohne den Pferdefuß (2490), der später auf dem Blocksberg ehrenvoll zu Haus ist; auch ohne die beiden Raben (2491), die bei der Umwandlung der heidnischen Götter in Dämonen aus Wodans Besitz auf ihn übergegangen sind (10670—8). Er ist, wie der Teufel bei Prior und Hagedorn, von der Kultur beleckt (2495); er tritt als Kavalier, als Baron auf (2510 f.) und pocht auf die Adelsvorrechte, das edle Blut und das Wappen (2512 f.). Er verleugnet sich gern und liebt es, Inkognito zu gehen (2498. 2500. 4069. 4062). Ein sagenhafter Zug ist es, daß der Teufel sich seines Namens schämt und lieber recht harmlose, ja „schöne holdselige Zunamen" (Bodinus bei Loeper zu 2141) sucht. So läßt er sich von der Hexe wohl den Schelm (2515, vgl. 339) gefallen, aber den

Junker Satan (2505) verbittet er sich als einen veralteten Namen, den die Menschen als Fabel (2507) bezeichnen; hier wendet sich sein Spott freilich nicht gegen sich selbst, sondern gegen die Menschen, die glauben, den Teufel los zu sein, wenn sie ihn leugnen. Ganz in Uebereinstimmung damit steht das Paralipomenon 6, wahrscheinlich aus der italienischen Zeit: „Mich darf niemand aufs Gewissen fragen, ich schäme mich oft meines Geschlechts; sie meinen, wenn sie Teufel sagen, so sagen sie was Rechts." Daß er der Teufel ist, daraus macht er kein Hehl (2585); und trotz seinem Streben unerkannt zu bleiben, verrät er sich in unserer Scene zum erstenmal auch im Aeußern und durch sein groteskes Wesen. Im Urfaust ist er äußerlich noch gar nicht kenntlich; erst in unserer Scene nimmt er, begünstigt freilich durch das halbhöllische Milieu, die grotesken Züge an, die ihm der Dichter sogleich in der Umarbeitung der Auerbachscene und dann auch in den späteren Partien läßt. Er verrät sich jetzt schon in der Kleidung durch das rote Wams und durch die Hahnenfeder (2485 f.; 1536—8). Er trägt, um den Pferdefuß zu verbergen, den er nicht los werden kann (2499), falsche Waden (2502); und er hinkt auf einem Fuß, natürlich nur leise und bei rascheren Bewegungen, denn nur Siebel fällt es auf (2184). Die Flamme, die im Urfaust wohl als höllisches Element genannt wird (2805; vgl. 3536), spielt in der Hexenküche (2586) wie gleichzeitig in Auerbachs Keller (2300) und noch späterhin (1377) als sein freundliches oder eigentliches Element eine sichtbare Rolle. Und endlich gefällt sich Mephistopheles in den Scenen unserer

Periode zuerst in wunderlichen Zauberformeln und in einem seltsamen grotesken Gebärdenspiel, dessen drastischen und oft unanständigen Charakter Goethe beim römischen Karneval den lebhaften Italienern abgeguckt hat (2283. 2513. 3291) und das in geradem Gegensatz zu der in dem Fragment sonst geübten Methode, die scenischen Angaben mit Worten zu umschreiben, steht.

Und ebenso wie der Teufel spielt das Zauberwesen überhaupt, das im Urfaust vorwiegend mystisch, mit geheimnisvollem Ernst behandelt war, jetzt eine groteske, abstruse, lächerliche Rolle. Der Held steht wie der Dichter hoch über diesem Elemente, auf das er mit Verachtung herabsieht. Sogleich in dem ersten Verse: „Mir widersteht das tolle Zauberwesen" (2337) verrät sich der italienische Goethe; und die ganze Scene hindurch widerstrebt Faust. In unermüdlichen Variationen schilt er es einen Wust von Raserei (2339), eine Sudelköcherei (2341). Die Tiere in der Hexenküche findet er abgeschmackt (2387) und aus der Hexe selbst glaubt er ein ganzes Chor von Narren reden zu hören (2575). Wie bei dem Teufel, so kommt es auch hier zur völligen Aufhebung der Illusion, wenn Faust das tolle Zeug, d. h. die Zeremonien der Hexe, zugleich als einen abgeschmackten Betrug bezeichnet, der ihm längst bekannt und verhaßt sei (2534 f.) — obwohl er doch eben in der Hexenküche die Wirkung richtig erfährt! Und sogar der Teufel, der doch noch in dem späteren Monologe ganz ernst von den Blend- und Zauberwerken redet (1853), spottet über das Hokuspokus der Hexe (2538; anders natürlich 2307). Und wie in der Umarbeitung von

Auerbachs Keller, so findet das Zauberwesen auch in der Hexenküche seinen grotesken Ausdruck in den rasenden Gebärden (2533 f.) und Zauberformeln, in den Sprüchen der Tiere und im Hexeneinmaleins, die in Form und Inhalt überall Anklänge nicht bloß an ein Frankfurter Zauberbuch von 1756 (Jb. XIV, 257 f.), sondern auch an volkstümliche Sprüche zeigen, die Goethe erst in Italien kennen lernte (Br. 8, 350 f.). Wie Mephistopheles als Herr Baron erscheint, so wird auch das Hexenwesen durchgehends travestierend behandelt. Wie in einem bäuerlichen Haushalt ist die Hexe die Frau, die Katze die Magd, der Kater der Knecht (2379. 2467). Der Kater ist sehr gierig nach Geld (2397) und würde gern in der Lotterie spielen (2401). Ganz travestierend ist der Hexentrank behandelt. Die Schale, in welcher der Hexentrank verabreicht wird (2579), wechselt in einem fort die Gestalt: erst verlangt Mephisto für seinen Freund „ein gutes Glas“ (2519), wobei man an Bier denkt; die Hexe will ein „Gläschen“ geben (2525), was vom Schnaps gilt; zuletzt verlangt der Teufel „eine Tasse voll“ (2531), wobei wieder Schokolade oder Thee vorschwebt. Und ganz ebenso travestierend ist es, wenn der Teufel sie bittet, nur recht voll einzuschenken, sein Freund verstehe sich aufs Trinken (2580 ff.) und vertrage viel. In der akademischen Sprache drückt er das mit den Worten aus: „er sei ein Mann von vielen (akademischen) Graden“, deren jeder nach alter Unsitte mit einer Gasterei verbunden ist; daher habe er das Trinken gelernt. Diese Voraussetzung (s. oben S. 108) stimmt freilich nicht zu der passiven Rolle, die Faust jetzt in Auerbachs Keller spielt; sie hat aber dann

weiter gewirkt: auch in der Fortsetzung des großen Monologes hat Faust manche Jugendnacht in frohem Kreise verbracht (729), und im zweiten Teil setzt der Dichter dann gar (6235) tolle Jugendstreiche voraus — auch hier also sehen wir, wie sich die Vorstellungen allmählich verschieben.

Zu der Travestie kommen aber auch die Parodie und die Satire, die sich hier zuerst, wie später noch in dem ähnlichen Milieu der Walpurgisnacht, mit dem Zauberwesen verbinden. Denn etwas anderes ist natürlich die Satire in der Schülerscene des Urfaust, die mit dem Inhalt selbst gegeben ist, während es sich hier nur um eine façon de parler, um satirische Seitenhiebe und Vergleiche handelt, die dem Unsinn des Hexenwesens einen tieferen Sinn unterzulegen suchen und dadurch gleichfalls zur Aufhebung des Teufelsspukes beitragen. Auf alles und jedes stichelt der Dichter der Hexenküche. Auf die Leidenschaft für das Lotteriespiel, die er in Italien zu beobachten Gelegenheit hatte (2401; Hempel XVI, 309); auf die Vorrechte des Adels (2512 f.), die damals eben der französischen Revolution zum Opfer fielen; auf das Hokuspokus (2538) und die diätetischen Verordnungen der Aerzte (2594 ff.); auf die gedankenlos reimenden Poeten (2464); und in einem späteren Zusatz aus der Xenienzeit (2390—3) auf die litterarischen Bettelsuppen, wie sie das deutsche Publikum damals liebte (vgl. Briefe 12, 205.) Am stärksten aber tritt doch die kühne Parodie des Heiligen und die Satire auf das Kirchliche hervor, die zwar schon im Urfaust nicht fehlt, hier aber stehende Figur geworden ist. Es war die Zeit, in der Goethe sich von denen

abwandte, die wie Lavater ihren Stuhl um den Thron des Lammes stellten; in der er sich zu einem wahrhaft julianischen Haß gegen das Christentum bekannte; in der er die Fragmente des „Ewigen Juden“ wieder aufnahm, um ihm die Spitze gegen den Katholizismus zu geben, in dem er nur ein „barockes Heidentum“ sah. Unsere Scene steht hier den Römischen Elegien und den Venetianischen Epigrammen näher, als der späteren Redaktion der „Italienischen Reise“, welche gerechter im Urteil und milder im Tone ist.

In der Hexenküche beginnt Mephistopheles die Parodie des Heiligen sogleich mit dem Schöpfungswerk (2441 f.), als dessen Krone er mit teuflischer Willkür das Weib bezeichnet, das ja auch Lessing, Schiller und Goethe selbst (Jb. VI, 320) nicht aus der Rippe des Mannes, sondern aus einem feineren Ton geformt werden lassen. Den Zeremoniendienst der katholischen Kirche, dem er im Urfaust einige der schönsten und stärksten Wirkungen verdankte, verspottet der italienische Goethe, der bald, nachdem er unsere Scene geschrieben, von den Osterfeierlichkeiten in der Peterskirche doch einen sehr tiefen Eindruck empfing, in den „Zeremonien“ (2583/4) der Hexe, welche ihre Zaubersprüche aus dem großen Buch, wie aus einem Meßbuch, herauslieſt und die Katzen mit der Fackel wie Ministranten um sich stellt. Und dasselbe, was der Teufel in der späteren Umarbeitung der Schülerscene dem angehenden Theologen ironisch empfiehlt: nämlich sich an bloße Worte zu halten (1990), läßt er hier gegen das Hexeneinmaleins laut werden (2565 f.), das in dem anspruchsvollen Ton eines Dogmas vorgetragen wird. Das einzige, was in diesem Hexen-

einmaleins verständlich ist, ist die Satire auf das mystische Spielen mit Zahlen, besonders mit der heiligen Dreizahl, das auch in den Puppenspielen bei der Teufelsbeschwörung selten fehlt. Mephistopheles hat vollständig recht, wenn er diese Kunst „alt und neu" (2559), d. h. zu allen Zeiten dagewesen nennt. Der junge Goethe hat sich schon in Straßburg (W. A. 37, 83. 38, 228) für das bedeutungsvolle Zahlenspiel der Pythagoräer interessiert, und aus einem Kompendium den Satz verzeichnet: „Die Einzahl ist bei den Pythagoräern ein Zwitter und Vater der Zahlen, die Zweizahl die Mutter, von ihnen stammt die dritte Zahl, die wieder ein Zwitter ist." Bekannt war Goethe sicher auch Reuchlins Schrift vom wunderthätigen Wort (De verbo mirifico), der in der Dreizahl den Urgrund alles Heiligen, Mystischen und Geheimnisvollen sieht und dabei natürlich die Trinitätslehre vor Augen hat. Aber eine Lüge des Teufels ist es, wenn er sagt, daß die Trinitätslehre ungestört verkündet werde, weil niemand sich mit der Widerlegung solcher Narren abgeben wolle (2563 f.). Seit G. Bruno ist gerade dieses Dogma das beständige Ziel von Angriffen gewesen, besonders in der Periode der Aufklärung, wo Leibniz als sein Verteidiger auftrat. Die Einwürfe des Andreas Wissowatius, die Lessing 1773 veröffentlicht hatte (Munker XII, 71 ff.), waren Goethe gewiß bekannt; auch der Wolfenbüttler Unbekannte ist von solchen Zweifeln ausgegangen. Die Verspottung dieses Dogma, das dem „gesunden Menschenverstand" der Aufklärung eine unannehmbare Zumutung stellte, ist bei Gelehrten und Laien bis auf den Wortlaut dieselbe, und die folgenden Proben werden zeigen, wie

sehr auch Goethes Mephistopheles hier im Ton der Aufklärung und nach ihrem Herzen redet. Der aufgeklärte Berliner Theologe Edelmann (Geiger, Berlin I, 2, 346 f.) schreibt z. B.: „Haben es doch die Kenner des lebendigen Gottes nun schon so viele hundert Jahr geschehen lassen (vgl. 2560), daß sich die armen Buchstäbler drei Personen in dem einigen göttlichen Wesen eingebildet und wider alle Vernunft, Schrift und Praxis der alten Christen dieses unförmliche Gedichte als das größte Geheimnis der christlichen Religion den Leuten anzuheften sich unterstanden, da doch dieser monströse Begriff der großen Majestät unsers Gottes viel unanständiger und verkleinerlicher ist, als das Wort ausfließen (oben S. 179 f.), welches seine immerwährende Liebe und Gütigkeit andeutet; hingegen das Komödiantenwort Person dasjenige offenbar von Gott leugnet, was es zu bejahen scheinet." Oder hören wir R. Z. Becker (Burbach 18): „Zu allen Zeiten (vgl. 2560) war der Geistlichkeit daran gelegen, die Menschen dumm zu machen, Unwissenheit und Irrtum im Volke zu erhalten (vgl. 2562), und selten verlor sie diesen Vorteil aus den Augen." Sogar der zahme Gleim spottet, freilich nur in privaten Briefen (an Heinse, Schüddekopf I² 12): „Dreie seien eins und — was ist, das ist nicht, und was nicht ist, das ist." Und so hat auch Goethe, nachdem er zuerst seine jugendliche Theosophie an die Dreizahl anzuknüpfen versucht (Hempel XXI, 126 ff.) und später die Trinitätslehre gegen besonders ungestüme Angriffe mit scherzhaften Paradoxien und guten Witzen verteidigt hatte (a. a. O. XXII, 160—2), noch später seinen Unglauben bekannt, daß drei eins und eins drei sind (Eckermann III, 41).

Aber als Dichter des Faust hat er sich doch auf den Boden der kirchlichen Lehre gestellt; denn wenn der Teufel über die Dreieinigkeit als einen Unsinn spottet, so beweist das natürlich noch nicht, daß sie nicht besteht. Er spottet ja auch über den Unglauben der Menschen an den Teufel und ist doch selber der Teufel (2585). Er stellt sich nur so an, als ob er es unter seiner Würde hielte, sich mit den unvernünftigen Menschen, die an einen solchen Unsinn glauben, zu befassen (2563 f.). Es ist also kein Widerspruch, wenn er später doch vor dem dreimal glühenden Licht Reißaus nimmt (1319 ff.).

Und wie der Inhalt, so läßt auch die äußere Form unserer Scene den Einfluß der italienischen Periode wohl erkennen. Die Hexe wird zur antiken Sibylle (2577); und in Faust soll „Cupido" das koboldartige Wesen treiben, das er in den lyrischen Gedichten der angrenzenden Zeit als loser, eigensinniger Knabe, als Landschaftsmaler und in andern Verkleidungen treibt. Die Knittelverse aber nehmen unter den Händen des klassischen Jambendichters einen ganz zahmen und regelmäßigen Charakter an; sie werden zu jambischen Versen von ungleicher Länge, also zu vers libres nach dem Muster der Franzosen, mitunter geradezu zu Alexandrinern. Nur die Hebungszahl und der „gotische" Reim unterscheidet sie von den fünffüßigen Jamben der klassischen Tragödie, welche Goethe, sobald es nur der Inhalt gestattete, auch in den Faust eingeführt hat.

Ueber die Zeit, in der die Scene spielt, bleiben wir vollkommen im unklaren. Höchstens daraus, daß Faust mit dem Teufel schon ganz zusammengewachsen ist

(2585), eröffnet sich die Perspektive auf einen größeren Zeitraum, der zwischen dem Beginn der Weltfahrt und unserer Scene liegt. Diese Perspektive gehört überhaupt zu den Voraussetzungen, unter denen Goethe in dieser Periode die Arbeit wieder aufnahm: auch in der Scene „Wald und Höhle" ist Mephisto dem Faust unentbehrlich (3243 f.), Faust schon ziemlich eingeteufelt (3371). Auch wenn Faust zu dem Zauberwesen kein Vertrauen mehr hat (2341 f.) und es lang als Betrug erkannt haben will (2534 f.), haben wir eine freilich mehr in dem veränderten Standpunkt des Dichters, als in der Faustfabel selbst begründete Voraussetzung, welche unsere Scene von Fausts feierlicher Hinwendung zur Magie zeitlich abtrennt. In beiden Fällen aber erkennt man viel deutlicher, daß die Dinge dem Dichter zeitlich auseinandergerückt sind, weil er selber der Dichtung so lange fern geblieben war, als daß die Handlung selber eine klare Perspektive eröffnete. Noch weniger läßt sich natürlich auf eine längere Gewöhnung an das bunte Leben des Reisenden schließen, wenn Faust (2362 ff.) das Leben eines Bauern als zu eng für ihn abweist; das wäre wohl auch dem Gelehrten, der sich doch in seinem Studierzimmer wie in einem Kerker (398) oder in einer engen Zelle (1194) vorkam, nicht angestanden. So steht denn die Scene nach vorn zeitlich ganz isoliert und unverbunden da. Goethe hat später, als er die Geschichte des Hexentrankes einschob, selber daran gedacht, von der Auerbachscene eine (freilich bloß logische) Brücke herüberzuschlagen, wodurch die Scene auch zeitlich näher mit der vorhergehenden verbunden worden wäre (Par. 22. Morris 2, 110 f.).

Den Schauplatz schildert Goethe nach Eindrücken, die er schon vor der italienischen Zeit den niederländischen Malern verdankte. Seine Hexenküche ist ein Bild im Stil der Höllenbreughel und Teniers; namentlich ein Gemälde der Dresdener Galerie, das damals dem Adriaen Brouwer zugeschrieben wurde, scheint ihm vorgeschwebt zu haben. „Es zeigt einen Geisterbanner mit einem großen aufgeschlagenen Buch vor sich, neben dem ein Meerkater steht, den Kessel am Herde, die Hexe, die durch den Rauchfang herunterfährt, spielende Kätzchen" (Jahreshefte des österr. arch. Inst. 1, 107). Aber auch die Hexenscenen im Makbeth haben seine Phantasie befruchtet. Durch den glücklichen Einfall, daß die Hexe anfangs nicht zu Hause ist, hat Goethe Gelegenheit gehabt, das Milieu an sich wirken und Faust durch das Zauberbild für den Hexentrank vorbereiten zu lassen. Das Milieu hat Goethe wunderbar geschildert: die stärksten Farbenkontraste und die grellsten Töne waren hier Erfordernis; namentlich die Naturlaute der Tiere hat Goethe mit onomatopoetischen Kunststücken stark genug, und doch nicht so grell wie Shakespeare, wiedergegeben (vgl. z. B. die heiseren au-Reime 2380—3. 2465 ff.). Auch hier hat er es aber der mitschaffenden Phantasie des Lesers und Dekorateurs überlassen, den „seltsamsten Hexenhausrath" näher auszumalen.

A I (2337—77). Die Handlung setzt, ohne Andeutung in den vorhergehenden Scenen, sogleich mit dem Zweck und Ziel der Scene ein. Wir erfahren aus dem einleitenden Dialog, daß Mephistopheles versprochen hat, den Faust durch einen Hexentrank zu verjüngen, und daß die beiden

nun gekommen sind, um die Hilfe des alten Weibes in Anspruch zu nehmen. Faust hat, wie in der vorhergehenden Scene in Auerbachs Keller, einen Widerwillen gegen das Milieu, in das ihn der Teufel führt. Er fragt, ob denn kein natürliches Verjüngungsmittel von den Naturforschern entdeckt worden sei (2345)? Wenn Mephistopheles ihm darauf hin rät, aufs Feld hinaus zu gehen und sich in harter Bauernarbeit und bei einfacher Kost (2357 ungemischt, entweder aus einem Nahrungsmittel oder aus einem Gang bestehend) frisch zu erhalten, so scheint hier wohl ein Zug aus der Sage erhalten zu sein. Bei Pfitzer (Keller 154; auch Christl. M. 29 f.) vernachlässigt Faust mit der Arzneikunst auch die Aecker, die er von seinem Vetter ererbt hat; der Teufel, der sie eine Zeit lang mit allem Fleiß besorgt hat, macht ihm Vorstellungen und ermahnt ihn, sie nun selbst zu besämen, das Heu und Grummet von seinen Wiesen abzumähen und einzubringen, die Frucht zu schneiden und einzuernten. Noch näher aber stimmt eine Version, die Gleim (an Uz., L. V. 88) gekannt haben muß, die ich aber sonst nicht nachweisen kann: Faust empfiehlt einem Ritter, der durch ihn seine Mannbarkeit und Gesundheit erwerben will, sich in frische Luft aufs Land zu begeben und dort mäßig zu leben; daß dem Ritter bei Gleim dann Hörner aufgesetzt werden, während er auf dem Lande ist, ändert nichts an der Aehnlichkeit der Züge. Der Teufel bewährt sich übrigens auch hier als Sophisten: denn, was er hier verspricht, ist, den Faust durch dieses einfache Leben bis zu seinem achtzigsten Jahr (2360 f.) hinaus so jung zu erhalten, als er ist, nicht aber ihn jünger

zu machen, als er ist. Faust lehnt diesen Rat ab und verrät, indem ihm das enge Bauernleben widersteht, daß sein Sinn schon in die weite Welt trachtet. Aber von der Hexe, dem alten Weib, will er immer noch nichts wissen (2340. 2366) und wirft in dem späteren Zusatz die naheliegende Frage auf, ob der Teufel den Trank nicht selber brauen könne; worauf Mephistopheles mit der Geschichte des Trankes (s. oben 319 f.) antwortet.

II (2378—2464). Mephistopheles erblickt nun die Meerkatzen am Herde. Das sind nicht Katzen, sondern Affen, die auch in den Volksbüchern als Geschöpfe des Teufels gelten und episodisch auftreten (Pfitzer 476. 478. Chr. M. 21.). Der Teufel stellt sie dem Faust vor und erfährt von ihnen, daß die Frau nicht zu Hause sei, sondern beim Schmause, den die Hexen gern in Gesellschaft an Scheidewegen halten. Auf die Frage, wie lange sie wohl herumschwärmen werde, geben die Tiere, die anfangs unisono reden, die richtige und doch alberne Antwort: so lange sie sich die Pfoten wärmen (2385; vgl. vor 2337); richtig, weil sie nach der Heimkunft der Hexe wirklich aufhören sich zu wärmen; albern, weil der Fragende daraus dennoch nicht klüger wird. Hübsch kontrastiert hier Fausts Widerwillen gegen die abgeschmackten Tiere mit dem Wohlwollen des Teufels, der sich ja bei den Kleinen auch sonst einer großen Beliebtheit erfreut (1269 f. 2393/4. 2503 f. 2515 ff. 2589) und ihnen auch umgekehrt gern etwas zu Gefallen thut. So redet er die in dem Brei herumrührenden Tiere ganz verliebt mit dem Kosewort „verfluchte Puppen“ an (2390; vgl. 3476). Der Kater wird dadurch zutraulich und bittet den Teufel, den er offenbar für allmächtig hält, ihn

durch einen Wurf mit dem Glückswürfel reich zu machen; denn wenn es mit seinem Geld besser bestellt wäre (2397), so würde ihm auch seine Beschränktheit bei niemandem schaden (2399). Die jungen Meerkatzen rollen nun eine Glaskugel hervor; vielleicht nach einem Bilde von Teniers, wo Affen eine riesige Weltkugel wälzen. Der Kater mahnt zur Vorsicht und begleitet ihr Spiel mit sinnreichen Versen. Er vergleicht die hohle Glaskugel, deren eine Seite steigt, wenn die andere fällt (2403) und die beim Drehen tönt, mit der Welt; er fühlt sich durch das Glas an das Sprichwort erinnert: „Glück und Glas, wie bald bricht das!" (2405 f. 2414 f.); und er sieht in ihr auch deshalb ein Abbild der Welt, weil sie von außen glänzt und inwendig hohl ist. Merkwürdig, aber ganz im Tone solcher volkstümlicher Sprüche (vgl. z. B. den in den Briefen 8, 360 mitgeteilten Abendsegen: „Da läuft die Maus!") sind nur die eingeschobenen, scheinbar aus dem Zusammenhang fallenden Zeilen: „Ich bin lebendig!" (2410) und: „Du mußt sterben! "(2413), von denen die zweite zweifellos an den jungen Meerkater (2411) gerichtet ist, wonach auch die erste nicht der Weltkugel in den Mund gelegt sein kann. Solange die Welt ganz ist und glänzt, fühlt sich auch der Kater auf ihr lebendig und gesund; er warnt aber den Jungen, auf die thönerne Weltkugel sich vertrauend zu stützen; denn sonst ist es, wenn sie in Scherben geht, auch mit ihm selber aus. Das Sieb, das dem Teufel jetzt an der Wand ins Auge fällt (2416 ff.), wird nach altem Volksaberglauben dazu benutzt, um Verbrecher und Diebe (2417 ff.) ausfindig zu machen; der Kater wird noch zutraulicher, indem er die Kätzin den Teufel durch das

Sieb sehen läßt und Mephistopheles, der nach einem der Töpfe (2422; vgl. 2474/5) fragt, einen Tropf nennt, der nicht wisse, was ein Topf oder ein Kessel sei. Zuletzt legen sie gar Hand an ihn und nötigen ihn in einen Sessel, indem sie dem Fliegengott (1334) einen Wedel (2427) entweder gegen die Fliegen oder zur Kühlung in die Hand drücken. Ein herrlicher Kontrast zwischen den beiden Gruppen thut sich nun auf: Mephistopheles mit den Menschtieren auf der einen Seite und Faust auf der andern, dem mitten unter dem abstrusen Zauberwesen die Schönheit der weiblichen Gestalt im Zauberspiegel aufgeht! Und noch prächtiger, wie Goethe diesen Kontrast zuletzt in einem kräftigen Finale aufzulösen weiß und in Einen Ton verklingen läßt. Die Tiere bringen endlich eine Krone, die nur mehr lose zusammenhält und die Mephistopheles „mit Schweiß und mit Blut" leimen soll; sie gehen aber so ungeschickt mit ihr um, daß sie ganz zerbricht und in zwei Stücke auseinanderfällt. Die Beziehung auf die französische Krone, die damals im Begriff war, in Stücke zu gehen, ist schwer fern zu halten; und unter dem „Blut und Schweiß" sicher das Blut und der Schweiß der Unterthanen zu verstehen, mit denen man so manche Krone zu leimen suchte, die darüber in Stücke ging. Die Tiere selber scheinen auf einen symbolischen Bezug der Stelle hinzuweisen, wenn sie sagen, daß sie als rechte physische Naturwesen bloß sehen und hören, reden und Worte zusammenreimen (chiastische Wortstellung 2454 f.), daß sich aber oft zufällig daraus Gedanken ergäben, wie ihnen offenbar eben (2402 ff. 2450 ff.) einige gelungen sind. Mephistopheles ist zwar entzückt über ihre Auf-

richtigkeit; viele Dichter, meint er, machen es ebenso (d. h. sie reimen bloß Worte und finden dabei zufällig mitunter einen Gedanken), sie sind jedoch nicht so aufrichtig, es auch einzugestehen. Aber ihm selber beginnt doch nun auch der Kopf zu schwanken; und da Faust gleichzeitig durch das Zauberbild wie verrückt wird und die Tiere toll dazwischen reden, ohne sich unterbrechen zu lassen (2455 und 2458 schließen aneinander an, aber nicht gleichzeitig mit 2456 f., wie die Reime zeigen) — so endet die Einleitung der Scene in einem tollen und wüsten Durcheinander.

B I (2465—2517). Aber dieses Stimmengewirr von Tollen und Verrückten wird noch übertönt durch das Geschrei der Hexe, die sich, weil die Meerkätzin, ganz von dem Teufel in Anspruch genommen, den Kessel verabsäumt hat, während des Herunterfahrens im Schornstein an der Flamme verbrannt hat. Das alte Weib, von dem wir bisher nur erfahren haben, daß sie mit endloser Geduld als ein „stiller Geist“ (2370, vgl. 2345 von dem Naturforscher) an dem Zaubertrank thätig ist (2372; vgl. 511), gebärdet sich in ihrem ungestümen Zorn wie eine Rasende gegen die Tiere und gegen die Besucher, die sie nicht erkennt (2490 ff.) und denen sie mit dem Löffel den heißen Brei (2474/5) entgegenspritzt, der sich wie der höllische Wein in Auerbachs Keller beim Verschütten in Feuer verwandelt. Der Teufel weiß sich nicht anders zu helfen, als indem er, ähnlich wie Wielands Prometheus (Pandora II, 11), mit dem Wedel die Gläser und Töpfe in Scherben schlägt (2475) und den Brei aus dem Kessel vergießt (2476). Damit schafft er sich bei der Hexe, die erst in dem Zerstörer ihren Herrn und

Meister (2482. 2499) erkennt, Respekt; und ihr Zorn schlägt nun in die tollste Verliebtheit um (2503 f.). Wie gegenüber den Meerkatzen, so geht Mephistopheles auch gegenüber der Hexe mit Behagen auf ihren Ton ein; er gibt sich als Herr Baron und zeigt ihr als sein Wappen mit unanständiger Gebärde jenen Körperteil, von dem der Junker von Rippach den Namen hat (La Roche bei Schröer, zu 2512). Der Hexe macht das unbändigen Spaß; Mephistopheles aber hält es hier doch für nötig, sich vor Faust zu entschuldigen (2516 f.).

II (2518—2586). Und nun, wo er sie so weit gewonnen hat, daß sie selber nach seinen Befehlen (2518) fragt, bittet er um den Zaubertrank und fordert sie auf, einen Zauberkreis zu ziehen (2530. 1152), der nicht bloß in den Faustbüchern, sondern überall (vgl. z. B. Bibl. der Romane II, 278) bei Beschwörungen für notwendig gehalten wird. Die Hexe, die jetzt wiederum ein feierliches Wesen annimmt, stellt „wunderbare Sachen" (wir erfahren wieder nicht, was?) hinein. Die begleitende Musik besorgen Gläser und Kessel; auch in den Faustbüchern (Pfitzer 506; Chr. M. 22) tanzen Gläser, Becher und Töpfe zur Musik. Und die Hexe beginnt nun, unter Assistenz der Meerkatzen, ihre Zeremonien und Sprüche. Bei dem Hexeneinmaleins, dessen Ausdeutung Goethe gegenüber Zelter (IV, 453) und Falck (S. 80 f.) ausdrücklich abgelehnt hat, halten wir uns nicht auf. Sinn und Unsinn sind hier wie in den Sprüchen der Tiere und in den gleichzeitigen Zaubersprüchen von Auerbachs Keller bunt gemischt (2549 = 2453). In dem ersten Teil (2540 ff.) ist nur die Satire auf das mystische Spiel mit den Zahlen deutlich (oben S. 333 f.); im zweiten Teil

(2567 ff.), wo die Hexe als Priesterin der Naturwissenschaft redet, trifft sie mit dem Meerkater (2458 ff.) darin zusammen, daß auch sie als echtes Naturwesen die Wissenschaft für eine bloße Naturgabe hält, die dem Gedankenlosen ohne Mühe und Sorge wie im Schlafe geschenkt wird. Faust, in dem sich bei dieser Auffassung der Wissenschaft der Doktor regt, wird darüber noch wütender; und Mephistopheles ist bemüht, dem Vortrag ein Ende zu machen, indem er sie nach der Grobheit Fausts begütigend als „treffliche Sibylle" anredet (2577). Als Faust die Schale mit dem Trank an den Mund setzt, entsteht wieder, wie in Auerbachs Keller (2310 f.), eine höllische Flamme, vor der Faust zurückbebt, bis ihm Mephistopheles Mut macht: als Freund des Teufels dürfe er das höllische Element nicht scheuen. Das „Du und Du" ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen, als ob Faust mit dem Teufel nach längerem Verkehr oder bei dem Vertrag Bruderschaft getrunken hätte. Vielmehr ist der Verkehr der beiden von Anfang an ein vertraulicher. Faust redet den Teufel immer mit Du an; bei Mephistopheles wechselt die Anrede von „Du" und „Ihr" je nach dem mehr oder minder vertraulichen Charakter der Scene oder der Stelle, mitunter auch ganz willkürlich. Wo Faust mit dem Teufel von oben herab redet, ihm Befehle erteilt (daher besonders in Heischesätzen) oder ihn ausschilt, bedient er sich des herabsetzenden „Er", das zwischen Herrn und Diener gilt und in diesem Verkehr bis vor etlichen Jahrzehnten allgemein in Gebrauch war. Mephistopheles darf sich diese Anrede gegenüber seinem Herrn natürlich nur selten und auch nur in der scheltenden Rede erlauben

(3297 ff.). Auch diese Form der Anrede wird nur durch den Charakter der Situation bestimmt; daß sie nicht auf den Urfaust beschränkt ist (Euph. 4, 505), lehrt ein Blick in die späteren Partien (2304. 2306. 3864 f. 4112. 4142 f.).

III (2587—2604). Nach dem Trunk und nach der Auflösung des Hexenkreises verweist der Teufel die Hexe mit seinem Dank auf die Walpurgisnacht (2589 f.; vgl. 3695 f., anders 1269 f.), in welcher nach der Sage die Teufel mit den Hexen Unzucht treiben. Aus diesem Hinweis auf ein altes und allbekanntes Sagenmotiv wäre natürlich noch nicht der Schluß gestattet, daß Goethe damals schon entschlossen war, die Walpurgisnacht in dem Faust sichtbar vorzuführen (3661. 3835 ff.). Selbst daß Goethe, wie die Paralipomena zur Walpurgisnacht zeigen (Nr. 31), die Hexe aus der Küche auch auf dem Blocksberg auftreten lassen wollte, wäre nicht unbedingt beweisend; denn ebensogut wie eine Vorausdeutung in unserer Scene wäre auch ein Zurückgreifen auf die Hexenküche in der Walpurgisnacht möglich. Aber in der Schillerzeit scheint dem Dichter, wie wir noch sehen werden, allerdings die Walpurgisnacht von vorn herein vor Augen zu stehen, und so mag die Scene wohl schon dem in Italien entworfenen Plane angehören. Die Hexe gibt (natürlich Faust, und nicht dem Teufel) ein Lied, offenbar obscönen Inhaltes, das die Wirkung ihres Zaubertrankes unterstützen soll (2591 f.). Mephistopheles aber drängt Faust zur Bewegung ins Freie; er verspricht ihm „edlen Müßiggang“, der ihn zur Wollust verleiten soll, und die baldige Regung des Liebesdranges. Und wirklich macht sich bei Faust, in-

dem er noch einmal in den Spiegel zu schauen verlangt, die Wirkung des Trankes schon bemerkbar. Aber der Teufel verspricht ihm lebendigen Ersatz; indem er in einem kurzen Epilog zugleich andeutet, daß Faust mit diesem Trank im Leibe bald in jedem Weibe eine Helena finden werde. Diese Worte fordern noch zur Ueberlegung auf.

Zunächst fällt auf, in wie anderem Tone der Teufel jetzt und früher von dem Weib redet, das er dem Helden zuführen will. Ehe Faust den Hexentrank genommen hat, redet er (2445 ff.) von einem Schätzchen, das ein Glücklicher als Braut heimführen werde; gerade so wie dem Gretchen (oben S. 158) stellt er also zuerst auch dem Faust, natürlich bloß lügnerisch, das Glück der Ehe, erlaubte Freuden, in Aussicht, die er ihm innerlich ebenso wie der Teufel in der Sage vorenthalten will. Auch jetzt bezeichnet er das ihm bestimmte Weib zwar noch Faust ins Gesicht als „Muster aller Frauen"; aber beiseite nimmt er das zurück, indem er sagt: jede ist gut genug, denn mit diesem Trank im Leibe wird ihm jede als eine Helena erscheinen. Der Dichter kann natürlich nicht die Absicht haben, mit diesen Worten das schöne Gretchen herabzusetzen; er will sich bloß eine Steigerung offenhalten für die Helena, die er ja zu der Zeit, wo er an der Hexenküche schrieb, bälder, als es nachher der Fall war, in seiner Faustdichtung auftreten lassen wollte. Aber noch eine weitere Aussicht eröffnet der Dichter in diesen Worten. Mephisto hat keine Ahnung davon, daß dem, der den Hexentrank getrunken, ein Weib künftig mehr etwas anderes als ein Gegenstand des Sinnengenusses sein könnte. Aber

schon aus der Gretchenepisode erwartet er vergebens Wasser auf seine Mühle; und für die nach der griechischen Schönheit dürstende Seele des Faust hat er noch weniger Verständnis. In Wahrheit ist nicht jede für Faust eine Helena; indem er später zur Helena selber emporstrebt, überwindet er die Wirkung des Zaubertrankes, von dem auch nie mehr die Rede ist.

Mit staunenswerter Kunst hat Goethe dieses schöne Glied in das Ganze der Dichtung eingefügt; und der Zusammenhang könnte kein besserer sein, wenn die Scene von vornherein für diese Stelle bestimmt gewesen wäre. Jetzt ist der Uebergang hergestellt. Es ist jetzt völlig klar, daß es der Teufel ist, der Gretchen aufgespürt hat oder vielmehr aufspüren wird (2445. 2601), denn er braucht sie noch nicht in petto zu haben. Während wir früher nur erfuhren, daß Mephisto das Gretchen im Beichtstuhl beschnüffelt hat, wissen wir jetzt, daß es sich nicht um eine zufällige, sondern um eine vom Teufel veranstaltete Begegnung handelt. Gretchen ist jetzt deutlich der zweite Versuch, Faust in Sinnlichkeit zu verstricken, und dadurch wird Faust gegenüber Gretchen entlastet. Wir wundern uns auch nicht mehr, wenn der unweltläufige Faust jetzt plötzlich wie ein Franzos redet; es ist uns ja vorhergesagt worden, daß sich Cupido in ihm zu regen beginnen wird. Und wenn der Mann mit dem Hexentrank im Leibe, der in jedem Weibe eine Helena sieht, sich als Bruder Liederlich in sieben Stunden jedes Mädchen zu verführen getraut, wenn er die nächste beste Dirne auf eine Nacht von dem Teufel verlangt, so ist das alles jetzt genügend motiviert. Um so wirksamer

ist es aber auch, daß Fausts wilde Leidenschaft doch nur in dieser Einen Scene anhält, daß er mit der Wirkung des Hexentrankes in der folgenden sogleich so tapfer zu ringen beginnt.

## 4. Wald und Höhle.

Weniger glücklich war Goethe für dieses Mal mit der Redaktion der Gretchentragödie. Zwar an dem festgeschlossenen Gefüge der aufsteigenden Handlung hatte er nur zweimal leise zu ändern (2674—7 und 2893 f.; vgl. oben S. 136 f. und 147 f.); aber nach Gretchens Fall fand er im Urfaust durch allmähliche Verschiebung der Vorstellungen eine arge Verwirrung und Verschlingung der Fäden vor. Er war von der stillschweigenden Voraussetzung ausgegangen, daß Faust Gretchen sogleich nach ihrem Fall im Stiche gelassen hätte; Faust verschwand ihm hinter Gretchen ganz aus dem Gesicht. Später aber mußte er, um die Domscene und die Ermordung Valentins zu motivieren, Faust doch wieder zurückkehren lassen und anstatt eines einmaligen Fehltrittes einen fortgehenden Liebesverkehr zwischen Faust und Gretchen annehmen. Diese Voraussetzung widersprach aber wieder dem Zustand, in dem sich Gretchen schon in der Domscene befindet ... Es ist Goethe ergangen, wie es jedem Dichter und Schriftsteller während der Arbeit ergeht: die Motive entwickeln sich unter der Hand fort und der Dichter wird am Ende weiter geführt, als anfangs seine Absicht war. Er sieht sich dann vor die Aufgabe gestellt, den Anfang mit dem

Ende in Uebereinstimmung zu bringen und Ordnung zu schaffen. Der Urfaust ist ein unfertiges Werk, das Goethe niemals in dieser Form aus der Hand gegeben hätte. In Frankfurt ist er nicht mehr dazu gekommen, diese Dinge ins Reine zu bringen. In unserer Periode mußte er auch hier die Fäden aufsuchen und neu verflechten.

Mit der **Domscene** machte er kurzen Prozeß, indem er einfach die scenischen Angaben strich. Das Totenamt bildet nun nicht mehr die „Exequien der Mutter Gretgens". Gretchen erscheint daher nicht mehr unter „allen Verwandten", sondern „unter vielem Volke" (3775/6). An dem Inhalt selbst wurde nichts geändert; denn die Verse, die im Urfaust (U 1322 f.) darauf hindeuteten, daß es sich um Exequien für die Mutter Gretchens handelte, erhielten jetzt (3787 f.) einen andern Sinn: Gretchen betet (in einem beliebigen Totenamt) für die Seele der Mutter, weil sie sich an ihrem Tode schuldig weiß und weil sich an diesem Orte das Schuldgefühl eben mächtig in ihr regen muß. Es ist freilich die Frage, ob ein aufmerksamer Zuschauer nicht dennoch von selber den alten, nahegelegenen und durch den Text nahegelegten Bezug herstellen wird; ja selbst der Leser, der in den scenischen Angaben jeden näheren Hinweis vermißt, wird auf den alten Weg gelockt. Der Vergleich mit dem Urfaust jedoch läßt keinen Zweifel zu, daß Goethe den alten Zusammenhang mit dem Tod der Mutter gelöst hat. Und damit fiel nun allerdings der Uebelstand fort, daß dieser so weit hinausgerückt erscheint. Wir haben nun anzunehmen, daß die Mutter gleich in der ersten Nacht an den Folgen des Schlaftrunkes ge-

storben ist; obwohl Goethe, wie wir gleich sehen werden, auch jetzt noch über diesen Punkt jede Auskunft hartnäckig verweigert, offenbar weil sie ihm die Liebenden zu stark zu belasten schien.

Denn zur Entlastung Fausts war, ebenso wie die Hexenküche, auch die neue Scene bestimmt, die Goethe in die Gretchentragödie eingeschaltet hat. Wir verlieren nun Faust nicht mehr nach dem Fall Gretchens aus den Augen, sondern wir erfahren, unmittelbar nachdem uns die Brunnenscene von ihrem Fall Gewißheit gegeben hat, daß und warum er sie im Stiche gelassen hat. Faust ist aus tiefem Schuldbewußtsein gleich nach Gretchens Fall und dem Tod der Mutter in die Einsamkeit entflohen; vorerst ohne die Absicht, Gretchen im Stiche zu lassen (3332 f.), die sich aber wirklich für von ihm verlassen hält (3330 f.; vgl. U 1264). Er haust im Walde und sucht vor Nacht und Gewitter Schutz in einer sicheren Höhle (3232. 3272). Hier nun findet er wieder an dem Busen der Natur die reinste Befriedigung zugleich seines Lebensdranges und seines Erkenntnisdranges; denn auch dieser wird jetzt wieder mächtig in ihm rege und hat sogar das Uebergewicht über den Lebensdrang, an dem ihn der Teufel erfaßt und durch den er sich selbst in so schwere Schuld verstrickt hat. Wie natürlich, daß ihm jetzt, wo ihn der Lebensdrang in rohem Sinnengenuß festzuhalten trachtet, der Erkenntnisdrang wieder als etwas Höheres erscheint! Daß er, während er früher über Mangel an Erkenntnis geklagt hat, jetzt von einer Fülle der Erkenntnis redet! Daß er aus der Naturbetrachtung und aus der Einkehr in sich selbst nicht mehr die Verzweiflung, sondern „neue

Lebenskraft" und reines „Glück" (3278. 3281) schöpft. Wir brauchen nicht anzunehmen, daß Faust in Wald und Höhle jetzt wirklich die Erkenntnis erlangt hat, an der er früher verzweifelt hat; aber jetzt, wo er nicht mehr mit ungestümem Titanismus nach den letzten Gründen fragt, sondern sich an der Lust der strengen Betrachtung (3239) genügen läßt, beglückt ihn das Maß der Erkenntnis, das ihm zu teil geworden ist und das er jetzt erst zu schätzen weiß. Sein Glück wäre ein ungetrübtes, wenn ihn nicht der Teufel, der ihn nicht sich selbst überlassen kann, weil er ihn auf diesem Wege zu verlieren fürchten muß, ab und zu in der Einsamkeit störte (3240 ff.), indem er im Hinblick auf Gretchen seine Begierde mächtig zu erregen sucht.

Und wie natürlich, wenn Faust sich in dieser Stimmung an den letzten großen Augenblick erinnert, wo er, ehe ihn der Lebensdrang dem Teufel in die Arme warf, im Gespräch mit dem Erdgeist seinen Erkenntnisdrang zu befriedigen suchte! Wiederum wie in der Prosascene (oben S. 220 f.) läßt ihn der Dichter an einem entscheidenden Wendepunkt seines Lebens sich an den Erdgeist wenden; in Wendungen, die so ähnlich sind, daß man ein Mißverständnis kaum für möglich halten sollte. Der Geist, von dem Faust, mit Anspielung auf Moses' Gesicht des Herrn im Dornbusch, sagt, daß er ihm sein Angesicht im Feuer zugewendet habe (3218 f.), kann nur derselbe sein, der ihm in der Flamme (481/2) erschienen ist. Der „erhabne Geist", der ihm, wie er hier sagt, den Teufel zum Gefährten gegeben hat (3240 ff.), kann nur der „große herrliche Geist" sein, von dem er auch in der Prosascene sagt, daß er ihn seiner Erscheinung

gewürdigt und ihn an den Schandgesellen geschmiedet habe (S. 226, Z. 44). Der Geist, der ihm hier „die herrliche Natur zum Königreich gegeben hat" (3220), kann nur derselbe sein, von dem er in einer späteren Phase sagt, daß er ihm durch seine Abweisung die Natur verschlossen habe (1746 f.). Die Widersprüche, die sich in dem Wortlaut überall finden, wo Faust auf den Erdgeist zu reden kommt, sind keine Widersprüche für den, der das mitbringt, was zum Verständnis einer Dichtung, wie der Faust ist, erfordert wird. Sie erklären sich aus dem Umschlag der Stimmung in dem Helden, aus dem gewaltigen Ringen des Lebensdranges und des Erkenntnisdranges, welches das eigentliche Wesen Fausts ausmacht. Ich habe schon (oben S. 62 f. und 220) darauf hingewiesen, wie zwiespältig der Eindruck war, den der Erdgeist bei Faust hinterlassen hat. Daß er den Menschen überhaupt seiner Erscheinung gewürdigt hat, war sein Glück; daß er ihn zurückgewiesen hat, war sein Unglück. Was er ihm geoffenbart hat, war mehr, als was sonst ein Mensch weiß; daß er sich nicht halten ließ und nicht auf alle Fragen Fausts antwortete, hat Faust niedergeworfen. Je nach der Stimmung nun, dem Ueberwiegen des Lebensdranges oder dem Ueberwiegen des Erkenntnisdranges, sieht Faust in seiner Begegnung mit dem Erdgeist das „schönste Glück", einen „seligen Augenblick", er redet von „Fülle der Gesichte"; und dann wieder denkt er nur mit Verzweiflung daran, daß der Erdgeist ihn zurückgewiesen hat. Der Erdgeist hat ihm die Natur *erschlossen* und er hat sie ihm auch wieder *verschlossen*. Hier nun, in unserer Scene, wo ihn der Lebensdrang in die Irre

geführt hat, wo er sich an dem Erkenntnisdrang festhält und wieder aufrichtet, weiß er auch die Gaben des Erdgeistes wieder zu schätzen. Er wendet sich an ihn zuerst in der Form des Gebetes, von der dasselbe gilt, was wir (oben S. 221 ff.) zu der Prosascene bemerkt haben: auch im Gebete schreiben wir den höheren Wesen nicht bloß zu, was sie wirklich gethan haben, sondern auch das, was sie im Bereich ihrer Macht haben geschehen lassen. Und er beginnt darum wieder mit dem Erdgeist zu hadern, daß er ihm den Teufel zum Gefährten gegeben habe, d. h. daß er als der Geist, der auf Erden Macht hat, seinen Bund mit dem Teufel habe geschehen lassen.

Auch hier (3241 und 3243) bedient sich Faust also der uneigentlichen Redeweise, die uns allen geläufig ist, wenn wir sagen, daß uns Gott oder die Vorsehung oder das Schicksal einen Freund oder Geliebten zugeführt, Kinder oder Eltern geschenkt oder genommen habe, und die auch Goethe geläufig war, der auch sonst im Faust von Freunden redet, „die das Leben mir gesellt" (XV, 345, Z. 18). Die wörtliche Auslegung, daß Mephistopheles als Diener des Erdgeistes dem Faust beigesellt wurde, ist an unserer Stelle auch aus äußeren Gründen unmöglich. Niemand bestreitet, daß der Jambenmonolog frühestens in Italien oder (wie ich glaube) nach der Rückkehr aus Italien gedichtet ist. Nicht bloß im Urfaust, sondern auch in der aus Italien stammenden Hexenküche (2585) ist aber Mephistopheles sicher kein Diener des Erdgeistes, sondern ein Teufel. Aus Italien (10. Januar 1788) schreibt Goethe (Pniower 29), er werde sich dem Teufel übergeben müssen, um den Faust

schreiben zu können; und gleichzeitig sollte er in einem neuen Stück der Dichtung den Teufel als Diener des Erdgeistes eingeführt haben? Der spätere Prolog kommt für die Erklärung des Monologes nicht in Betracht; da Faust, der hier redet, ja auch später von der Absendung des Teufels durch den Herrn nichts weiß. Es widerspricht aber, wie wir schon gelegentlich der Prosascene (oben S. 224) gesehen haben, keineswegs den Voraussetzungen dieses Monologes, wenn Goethe später Gott Vater wirklich an die Stelle des Erdgeistes gesetzt hat. Denn der Herr ist die höhere Instanz über dem Erdgeist und dieser handelt auf Erden nur im Auftrag Gottes. Und auch der Herr läßt ja später die Verführung des Faust nur geschehen (316); nach allgemeinem Brauch gibt er dem Menschen überhaupt, nicht bloß Faust (342), den Teufel als Gesellen und als Versucher zu. Dieselbe Vorstellung, deren sich Faust hier in der Rede bedient, hat Goethe, von dem Erdgeist auf den Herrn ganz folgerichtig fortschreitend, später dramatisch ausgenützt.

Daß auch die Form des Gebetes meine Erklärung nahelegt, werden die folgenden Parallelstellen außer Zweifel setzen, die zum Faust vielleicht in näherer Beziehung stehen. Den Monolog des Königs Philipp in Schillers Don Carlos (Gödeke V 2, 291) kann Goethe schon gekannt haben. Er setzt mit den Worten ein: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht — du hast mir viel gegeben. Schenke mir jetzt einen Menschen!“ Damit will der Dichter aber nicht sagen, daß der Marquis von Posa, wenn er nun auftritt, von der Vorsicht thatsächlich zu dem König geschickt worden sei;

und doch könnte Philipp, wenn er nicht vorher, sondern dankend nachher betete, wörtlich wie Faust sagen: „Du gabst mir viel, du gabst mir einen Menschen!“ Grillparzer aber hatte, als er seine Sappho schrieb, gewiß den Monolog Fausts vor Augen (V, 1): „Erhabne, heil'ge Götter! Ihr habt mit reichem Segen mich geschmückt! In meine Hand gabt ihr des Sanges Bogen, der Dichtung vollen Köcher gabt ihr mir, ein Herz zu fühlen, einen Geist zu denken, und Kraft, zu bilden, was ich mir gedacht.“ Auch hier ist das wörtliche Verständnis ganz ausgeschlossen; Sappho schreibt den Göttern dankend zu, was ihr Eigentum ist.

Wo die Fausterklärer also nur einen Haufen von Widersprüchen sehen, da finden wir einen wohlmotivierten Umschlag in der Stimmung des Helden, der den Faust erst zum Faust macht. Aber eine Schwierigkeit in der Erklärung bleibt, für mich wenigstens, doch bestehen. Wenn Faust dem Erdgeist hier, wo ein ruhigerer Erkenntnisdrang ihn dankbar stimmt, alle seine Erkenntnis zuschreibt, so kann das einen doppelten Sinn haben. Er kann damit auf seine Naturstudien vor dem Erscheinen des Erdgeistes anspielen, in demselben Sinne, wie der Erdgeist nach meiner Meinung diese Naturstudien schon als ein Saugen an seiner Sphäre bezeichnet hat (oben S. 54), oder wie Goethe in dem Naturaufsatz sagt, nicht Er, sondern die Natur aus Ihm habe gesprochen. Er kann, wenn er sagt, daß der Erdgeist ihm die herrliche Natur zum Königreich gegeben habe (3220), auf die biblische Vorstellung anspielen, daß dem Menschen überhaupt die Herrschaft über die Natur von Gott (nach der Dämonologie des Faust also mittelbar durch den

Erdgeist, hinter dem Gott für Faust ganz verschwindet) gegeben sei (vgl. 414). Alles das erscheint ja Faust jetzt in einem anderen Lichte, als in dem ersten Monolog, wo er an allem menschlichen Wissen ganz verzweifelte, und in der späteren Fortsetzung seiner Verzweiflung (1746 f.), wo er dem Geist vorwirft, daß er ihm durch seine Abweisung die Natur verschlossen habe, die ihm also früher doch bis zu einem gewissen Grade erschlossen war. Unsere Stelle kann aber zweitens auch sagen: daß ihm der Erdgeist jetzt erst, in der Einsamkeit, in der ruhigen Betrachtung, alles gegeben habe, was er jetzt, nicht mehr in wildem Titanismus, sondern in bescheidener Beschränkung auf die dem Menschen gezogenen Grenzen des Wissens, erbeten habe. Ich ziehe diese letztere Auffassung, die dem klassischen Goethe mehr entspricht, vor. Denn auch dieser Monolog ist ja aus dem Leben gespeist. In Italien ist Goethe, wie er wiederholt bekennt, nicht bloß zum Genusse der antiken Kunst, sondern nach dem Weimarer Geschäftsleben auch wieder zum Genuß der Natur und der Geschichte gekommen. Die enorme Kraft seines Interesse zeigt sich nirgends so stark als in dieser Zeit, wo neben der Iphigenie auch der Gedanke der Urpflanze in ihm Gestalt gewonnen hat. Damit gehen wir an die Analyse der Scene.

I (3217—3250). Faust, der schon längere Zeit (3252) in der Einöde weilt, wendet sich in den feierlichen fünffüßigen Jamben, die hier aus den klassischen Dramen Goethes auch in den Faust ihren Einzug halten, an den Erdgeist, der ihm hier in der Einsamkeit alle seine Wünsche erfüllt habe, so daß seine Erscheinung

für ihn doch nicht fruchtlos geblieben ist, wie er früher in seiner Verzweiflung gemeint hat. Nicht bloß den Genuß, sondern auch die Erkenntnis der Natur (3220—3227), der er hier nach seinem alten Wunsch (414 ff.) im Freien nachgehen kann, verdankt er ihm; die Tiere bezeichnet er mit Herder (Suphan XIII, 445 f.) als die Brüder des Menschen, und wie der Naturforscher Goethe in der natürlichen Entwicklung nirgends einen Sprung zugeben wollte, so sieht auch Faust die Tiere in geschlossener „Reihe“ (3225) vor sich vorüberziehen. Wie durch das innige Zusammenleben mit der Natur Fausts ganze Gedankenrichtung bestimmt ist, das kommt in dem Monologe prächtig dadurch zum Ausdruck, daß er jeden Fortschritt seines Gedankens mit einem stimmungsvollen Naturbild einleitet: wenn Faust nicht im Freien der Natur nachgehen kann (das will er mit dem Bilde von dem Sturm, der die Stämme fällt [vgl. Egmont, W. A. VIII, 280, 18 ff.], sagen), dann wird sein eigenes Innere (3232—3234) Gegenstand seiner Betrachtung, die Goethe mit den Worten des Thomas von Kempis: ostendis me mihi umschreibt (Biedermann 2, 95 f.). Endlich, wiederum mit „und“ (3230. 3235) und einem (Ossianischen) Naturbild einsetzend, sieht er in hellen Nächten und im verklärenden Lichte des Mondes die Gestalten der Geschichte (3235—9; vgl. 1117), welche der Dichter, schön in dem Bilde bleibend, als „silbern“ (im Mondlicht) bezeichnet. Es sind also noch immer die alten und großen Probleme, die Faust hier, wie in der Zeit seines titanischen Forscherdranges, beschäftigen: Natur (586. 3043), des Menschen Herz und Geist (586. 3044) und die Geschichte (der Geist der Zeiten 577); und

indem Faust alle diese Gaben dem Erdgeist zuschreibt, sehen wir wieder, daß dieser nicht ein bloßer Geist der Natur, der Materie sein kann. Aber wenn auch die Gegenstände die alten sind, so ist doch Faust selber jetzt ein anderer: ihm genügt jetzt die ernste Betrachtung (vgl. Schriften 2, 275 und 421: „es ist Zeit, daß ich eine Pause der allzustrengen Betrachtung mache"). Wiederum (wie 439. 495; dagegen später 652. 1744 ff.) fühlt er sich den Göttern nahe; aber ohne den titanischen Drang sich ihnen gleichzustellen. Und wenn ihn früher der ungestüme Erkenntnisdrang zur Verzweiflung gebracht hat, so ist ihm jetzt der gemäßigte Erkenntnisdrang Lust (3239) und Wonne (3241); sein Glück wäre vollkommen (3240), wenn nicht der Teufel, den er nicht entbehren kann (vielleicht auch deshalb, weil er ihm wie in den Faustbüchern die Lebensmittel auf magischem Wege verschafft), ihn darin störte (3240—3250), indem er seine Erkenntnis verhöhnt (3246) und den wilden Lebensdrang, dem sich Faust durch seine Flucht entzogen hat, in ihm aufs neue schürt. So ist er durch die Verführung Gretchens von der Begierde zum Genuß fortgerissen worden; und unbefriedigt erwacht in ihm, von dem Teufel geschürt, wieder aufs neue die Begierde (3250, wo „im Genusse" natürlich „gleich mit dem Genusse" bedeutet, wie auch Schiller in den Künstlern [Gödeke VI, 271, 178] die Sinnenfreuden als solche bezeichnet, die „im Genusse" schon verscheiden; 3328).

Nur Gretchen kann natürlich unter dem schönen Bild (3248) verstanden sein. An das Zauberbild in der Hexenküche (2600) ist schon deshalb nicht zu denken, weil Mephisto den Faust ja dort von dem Bilde geradezu

für ihn doch nicht fruchtlos geblieben ist, wie er früher in seiner Verzweiflung gemeint hat. Nicht bloß den Genuß, sondern auch die Erkenntnis der Natur (3220—3227), der er hier nach seinem alten Wunsch (414 ff.) im Freien nachgehen kann, verdankt er ihm; die Tiere bezeichnet er mit Herder (Suphan XIII, 445 f.) als die Brüder des Menschen, und wie der Naturforscher Goethe in der natürlichen Entwicklung nirgends einen Sprung zugeben wollte, so sieht auch Faust die Tiere in geschlossener „Reihe" (3225) vor sich vorüberziehen. Wie durch das innige Zusammenleben mit der Natur Fausts ganze Gedankenrichtung bestimmt ist, das kommt in dem Monologe prächtig dadurch zum Ausdruck, daß er jeden Fortschritt seines Gedankens mit einem stimmungsvollen Naturbild einleitet: wenn Faust nicht im Freien der Natur nachgehen kann (das will er mit dem Bilde von dem Sturm, der die Stämme fällt [vgl. Egmont, W. A. VIII, 280, 18 ff.], sagen), dann wird sein eigenes Innere (3232—3234) Gegenstand seiner Betrachtung, die Goethe mit den Worten des Thomas von Kempis: ostendis me mihi umschreibt (Biedermann 2, 95 f.). Endlich, wiederum mit „und" (3230. 3235) und einem (Ossianischen) Naturbild einsetzend, sieht er in hellen Nächten und im verklärenden Lichte des Mondes die Gestalten der Geschichte (3235—9; vgl. 1117), welche der Dichter, schön in dem Bilde bleibend, als „silbern" (im Mondlicht) bezeichnet. Es sind also noch immer die alten und großen Probleme, die Faust hier, wie in der Zeit seines titanischen Forscherdranges, beschäftigen: Natur (586. 3043), des Menschen Herz und Geist (586. 3044) und die Geschichte (der Geist der Zeiten 577); und

indem Faust alle diese Gaben dem Erdgeist zuschreibt, sehen wir wieder, daß dieser nicht ein bloßer Geist der Natur, der Materie sein kann. Aber wenn auch die Gegenstände die alten sind, so ist doch Faust selber jetzt ein anderer: ihm genügt jetzt die ernste Betrachtung (vgl. Schriften 2, 275 und 421: „es ist Zeit, daß ich eine Pause der allzustrengen Betrachtung mache“). Wiederum (wie 439. 495; dagegen später 652. 1744 ff.) fühlt er sich den Göttern nahe; aber ohne den titanischen Drang sich ihnen gleichzustellen. Und wenn ihn früher der ungestüme Erkenntnisdrang zur Verzweiflung gebracht hat, so ist ihm jetzt der gemäßigte Erkenntnisdrang Lust (3239) und Wonne (3241); sein Glück wäre vollkommen (3240), wenn nicht der Teufel, den er nicht entbehren kann (vielleicht auch deshalb, weil er ihm wie in den Faustbüchern die Lebensmittel auf magischem Wege verschafft), ihn darin störte (3240—3250), indem er seine Erkenntnis verhöhnt (3246) und den wilden Lebensdrang, dem sich Faust durch seine Flucht entzogen hat, in ihm aufs neue schürt. So ist er durch die Verführung Gretchens von der Begierde zum Genuß fortgerissen worden; und unbefriedigt erwacht in ihm, von dem Teufel geschürt, wieder aufs neue die Begierde (3250, wo „im Genusse“ natürlich „gleich mit dem Genusse“ bedeutet, wie auch Schiller in den Künstlern [Gödeke VI, 271, 178] die Sinnenfreuden als solche bezeichnet, die „im Genusse“ schon verscheiden; 3328).

Nur Gretchen kann natürlich unter dem schönen Bild (3248) verstanden sein. An das Zauberbild in der Hexenküche (2600) ist schon deshalb nicht zu denken, weil Mephisto den Faust ja dort von dem Bilde geradezu

abzieht und ihm zweimal (2445 f. 2601) anderen Ersatz verspricht; man müßte also eine Umarbeitung der Hexenküche annehmen. Die „Methode“ ist sich hier überhaupt selber in die Quere gekommen, indem sie zuerst die Hexenküche nach unserer Scene entstehen läßt und dann die Voraussetzungen für unsere Scene in der Hexenküche sucht; möglich wäre das ja, aber einfach kann man den Beweis gewiß nicht nennen. Es kann nicht auffallen, daß Goethe von Gretchen hier in dem Stile der klassischen Periode als von dem „schönen Bild“ (3248) oder von dem „schönen Weib“ (3327) redet. Denn diese Redeweise war ihm und seinen Zeitgenossen überhaupt (Pniower 32) geläufig, besonders in der klassischen Zeit. In der „Zueignung“ z. B. hat er (V. 30 ff.) erst für die Göschenische Ausgabe „ein göttliches“ in „ein göttlich Weib“ verwandelt und „kein schöner Bild“ eingeführt. Gretchen wird schon im Urfaust „Götterbild“ (2716) genannt. Dazu kommt aber, daß die Bedeutung an unserer Stelle noch eine prägnantere ist: Faust redet hier gar nicht von Gretchen selber, sondern von ihrem Bild, das ihm vor den Sinnen steht (3329; vgl. Jägers Abendlied). Ganz ähnlich sagt Schillers Karl Moor (Gödeke II, 195, 22 f.): „Wer bringt dies Bild vor meine Augen?“; auch heute können wir das Wort in der gleichen Bedeutung verwenden. Aus dieser Erklärung des Monologes folgt, daß auch in der folgenden Scene nichts anderes unter dem Bilde gemeint sein kann; denn der Teufel thut hier bloß (3326 ff.), was Faust gesagt hat (3247 f.).

II (3251—3373). Mephistopheles kommt, um Faust der Einsamkeit zu entreißen und führt Punkt (A) für

Punkt (B) das Programm aus, das Faust in seinem Monolog aufgestellt hat. So entspinnt sich wiederum, wie überall im Urfaust, wo Faust und Mephistopheles unter sich sind, eine heftige Streitscene.

A (3251—3302). Erstens also: Mephistopheles erniedrigt Faust vor sich selbst und verspottet die Erkenntnis, die Faust dem Erdgeist zu verdanken bekannt hat (3244 f.). Zug um Zug schließt sich hier der Teufel an den Monolog Fausts an, als ob er auch hier, wie früher bei Frau Marthe (oben S. 151) und später bei dem Monolog in der Osternacht (1579 ff.), heimlicher Zuhörer gewesen wäre, was ja der Vielwissenheit des bösen Geistes nicht widerspricht. Wenn er sagt, daß Faust sich hier in der Einöde zu einer Gottheit aufschwellen lasse (3285, vgl. 3242); daß er das ganze Schöpfungswerk in seinem Busen fühle (3287, vgl. 3225 f.); daß er in stolzer Kraft das All genieße (3288, vgl. 3221); daß er in Liebe zu dem All aufgehen wolle (3289, vgl. 3226 f.): so entspricht hier jedem Verse ein Vers des Monologes. Nur darin irrt sich Mephistopheles, daß er keine Ahnung davon hat, daß der ruhigere Erkenntnisdrang Faust befriedigen kann, daß er noch immer den alten Titanismus in ihm vermutet: in Wirklichkeit will Faust gar nicht mehr Erd und Himmel umfassen (3284), nicht mehr den Erdensohn abstreifen (3266. 3290. 617), nicht mehr sich zur Gottheit aufschwellen lassen (3242); er fühlt sich ganz als Mensch (3240) und klagt nicht mehr über die Unvollkommenheit der menschlichen Erkenntnis, sondern des menschlichen Glückes. Aber bei diesem nahen Anschluß an den Monolog ist es doch wieder wunderbar zu sehen,

wie gut Goethe einerseits den Ton der alten Streitreden, der ihm freilich in mehr als einem halben Dutzend Scenen des Urfaust geläufig geworden war, getroffen hat, und mit welcher Sicherheit er andererseits diese typische Scene doch wieder dem Grade nach abgestuft hat. Der Teufel, der die Gefahren der Abgeschlossenheit für seine Interessen kennt, mußte alle Kraft aufbieten, er redet hier mit Faust gelegentlich von oben herab mit „Er“ und „Ihm“ (3299. 3297; oben S. 345 f.). Die Scene bedeutet so eine Steigerung gegenüber den früheren; wobei aber doch immer noch in seiner Kälte und Frechheit (3244) eine Steigerung für die längst fertige Prosascene übrig bleibt. Sonst ist der Charakter der Scene ganz der der alten. Wie Faust den Teufel überall von sich weist, wo edlere Gefühle sich in ihm regen (2685. 3206), so klagt er auch hier, daß ihn der Teufel jetzt, wo er sich einmal wohl fühle, plage (3255; vgl. 1530). Der Teufel umgekehrt klagt über Fausts unhöfliches Wesen (3259, vgl. 2537) und daß ihm noch immer der Doktor im Leib stecke (3277), während er doch früher schon als Hans Liederlich (2628) oder als Franzos (2645) geredet hat und durch den Verkehr mit Mephistopheles so ziemlich eingeteufelt ist (3371; vgl. 2585). Auch die Anrede „Doktor“ braucht der Teufel schon im Urfaust und noch später sowohl im harmlosen (4024), als im boshaften Sinn (3523); und Faust kehrt den Spieß nur um, wenn er den umständlichen Teufel als Magister Lobesan anredet (2633; auf den Hexentrank kann sich 3277 nicht beziehen, weil Faust ja nicht den Doktor ausschwitzen soll, sondern gerade die Kraft des Trankes in den Schweiß verlegt

wird 2594 f.). Der Teufel klagt wie im Urfaust, daß er so viel zu thun habe und so wenig Dank dafür ernte (3261 ff.; vgl. 2740 ff. 2861). Er macht wie sonst Verdienste geltend. Zunächst, daß er Faust der zerfahrenen Spekulation entrissen habe (3268, vgl. 1816 ff.), indem er ihn mit sich in die Welt geführt habe. Er will aber sogar das Verdienst haben, daß Faust ohne ihn längst zu Grunde gegangen wäre (3270 f.). Dabei denkt er nicht an den Verjüngungstrank: denn wenn Faust auch dessen bedurfte, um Liebesabenteuer zu bestehen, so hat sich Goethe den Titanen doch nicht als einen kraftlosen Greis vorgestellt, der ohne magische Hilfe nicht noch ein paar Monate hätte leben können. Mephistopheles meint an unserer Stelle dasselbe, was er in seinem Monologe (1867) mit den Worten ausgedrückt hat, daß Faust auch ohne den Teufel zu Grunde gehen müßte; und auch Faust selber weiß, daß ihn sein titanischer Drang endlich zu Grunde richten werde. Man kann dabei an den physischen Schmerz denken, der infolge des inneren Grames an seinem Leben zehrt (410, später 1635 f.); und man kann an seinen Lebensüberdruß, an die früher und später bei ihm hartnäckig wiederkehrenden Todesgedanken erinnert werden (376. 695 ff. 1571). Es ist derselbe Vorstellungskreis, aus dem Goethe später das Motiv des Selbstmordes in der Osternacht abgeleitet hat; ohne daß eine bestimmte Hinweisung an unserer Stelle anzunehmen wäre. Denn wenn auch der Teufel kraft seiner dämonischen Vielwissenheit um den Selbstmordversuch weiß (1580), so ist der Grund allein in seiner Lust am Spionieren (oben S. 134) und in seinem Interesse an Faust, bei dem er nur auf die

günstige Stunde wartet, zu suchen; ein aktives Verdienst schreibt sich Mephistopheles dort, wo von dem Selbstmordversuch unzweideutig die Rede ist, nicht zu, so sehr es in seinem Interesse läge, sich vor dem Bunde als Lebensretter des Helden aufzuspielen. Die Annahme gar, daß Mephistopheles hinter der Osternacht als Arrangeur stehe, daß er die Osterglocken läute und Engelchöre in Scene setze, ist ein würdiges Seitenstück zu der Interpretation des bösen Geistes, hinter dem ja auch der Teufel stecken soll, und verwandelt eine der ergreifendsten Scenen der Dichtung in eine alberne Teufelskomödie. Albern: denn wo hat denn der Teufel, der bei Goethe wie in der Sage vor dem Kreuz die Augen niederschlägt, der später vor dem Zeichen des Kreuzes und der Dreieinigkeit Reißaus nimmt, die Macht, das Heilige für seine Zwecke auszunutzen? Nicht dem Teufel, sondern echten Himmelstönen (762), die kein Betrug des Lesers sind, wie sie auch den Helden nicht betrügen, verdankt Faust in der Osternacht seine Rettung.

Auch dieses Mal endlich spitzt sich der Streit zwischen Faust und Mephisto dahin zu, daß der Teufel auf Fausts ideales Trachten mit cynischem Hohn antwortet. Wie in der Katechisationsscene über den übersinnlichen Freier, so spottet er auch hier über seine überirdischen Freuden (3282 = 3524); und wie auf dem Spaziergang so verhöhnt er auch hier den überschwenglichen Liebesdrang Fausts, der auf alles das wiederum nur antwortet, daß der Teufel seine höheren Empfindungen eben nicht verstehe (3278 f. = 3059 ff. 3528 ff.). Auch hier sagt Mephisto den Umschlag der „hohen Intuition“ (3291), wie er Fausts „ernste Betrachtung“ (3239) höh-

nisch nennt, in rohe Sinnlichkeit voraus, indem er sich wie in der Hexenküche (2514) einer obscönen, den Geschlechtsgenuß andeutenden Gebärde bedient (vgl. 3051 ff. 3542 ff.). Und auch hier hat Mephisto den letzten Trumpf in der Hand, daß er Faust bloß sagt, was diesem sein eigenes Innere, was Faust selbst sich schon im vorhergehenden Monolog gesagt hat (3249 f.), indem er ihm wiederum Prüderie und Scheinheiligkeit, Lüge zum Vorwurf macht (3294; vgl. 3040 f. 3042 ff. 3055). So sicher weiß er sein Spiel gewonnen, daß er Faust einredet, er wisse ja, daß er längst müde gehetzt (abgetrieben 3300, Adelung: durch vieles Treiben entkräftet, ein abgetriebenes Pferd) sei, und er stellt ihm bei längerer Dauer ein schreckliches Ende vor Augen.

B (3303—3373). So hat der Dialog in ganz folgerichtiger Entwicklung von dem ersten Thema zum zweiten hinübergeführt: zu dem Anfachen der Begierde (3247 ff.). Es ist kein Sprung, wie er etwa (3502) sonst vorkommt, wenn Mephistopheles („Genug damit!" 3303; er sagt nicht: „Genug davon!") die allgemeine Erörterung des Themas abbricht und jedem Einwand Fausts vorbeugend nun auf den besondern Fall, auf Gretchen, zu sprechen kommt (ebenso ist der Uebergang 299). Er schildert ihre Sehnsucht nach Faust (3303 ff.), wie in einer ähnlichen früheren Situation (2850) und wie sie der Leser des Urfaust und des Fragmentes noch vor ihrem Fall am Spinnrad kennen gelernt hatte (3374 ff.). Er macht Faust Vorwürfe, daß seine Liebe, die er, um ihn zu reizen, mit einem bloß durch geschmolzenen Schnee angeschwollenen und bald wieder seicht gewordenen Bache vergleicht (3307 ff.;

vgl. dagegen 3350 ff.), so schnell wieder verraucht sei. Wir dürfen, da Goethe ja auch im Ewigen Juden (W. A. XXXVIII 453) so deutliche Wendungen nicht verschmäht, den Cynismus des Teufels beim Wortlaute nehmen, wenn er, mit einem Stich auf Gretchens Verführung, sagt, daß Faust ihr die Liebe „ins Herz gegossen" habe (3309). Er stellt es als Fausts nächste Pflicht hin, daß er das junge Ding (affenjung 3313, ähnlich wie 3521 Grasaff) für seine Liebe belohne. Und er schildert noch einmal ihre Sehnsucht und Schwermut, indem er auf dem Umweg durch edles Mitleid Fausts Begierde erregt. Gretchen sieht am Fenster den Wolken nach, welche die Sehnsucht in die Ferne, zu dem Geliebten in ihr erwecken; sie singt das Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein wär" (Herder, Suphan 25, 163), von dem Mädchen, das sich, von dem Geliebten getrennt, den Flug eines Vogels wünscht und, weil es nicht kann sein, sich bei Nacht im Schlafe zu ihm hindenkt, wie auch Gretchen bei Tag und Nacht (3319, vgl. 2850) mit ihm beschäftigt ist. Er schildert sie einmal in Thränen aufgelöst, wie sie im Fragment gleich darauf vor der Mater dolorosa erschien, dann wieder in scheinbarer Ruhe, wie in der vorhergehenden Scene am Brunnen. Aber er redet nur von ihrem Liebeskummer; von ihrer Gewissensqual wegen des Todes der Mutter ist auch hier nicht die Rede. Faust fühlt, daß er der Versuchung des Teufels so wenig mehr widerstehen kann, wie die Eltern im Paradiese den Einflüsterungen der Schlange (3324); der Teufel aber sieht gerade aus Fausts Zorn, daß er sein Ziel erreicht hat (3325; vgl. 3541 f., wo sich gleichfalls die

teuflische Freude des Versuchers äußert). Mit den Worten, die in der Bibel Christus gegenüber dem Satan gebraucht, weist auch Er den höllischen Versucher von sich, gibt aber damit zugleich von der Begierde Zeugnis, welche schon die bloße Vorstellung von Gretchens ihm so wohlbekannter Schönheit (3328 = 4198) in ihm erregt. Mephisto faßt ihn wieder an der edelsten Seite, indem er ihm vorstellt, daß Gretchen sich von ihm im Stiche gelassen glaube; und er baut ihm zugleich eine Brücke für den Rückzug, indem er meint, „halb und halb", also doch nicht ganz, sei das wirklich der Fall (3331). Faust kämpft noch immer siegreich mit der Begierde. Mit einem Anklang an das von Gretchen gesungene Volkslied („Bin ich gleich weit von dir, bin ich doch im Schlaf bei dir") sagt er, im Geist sei er immer bei ihr; und absichtlich greift er (wie 2712 ff.) nach den höchsten Ausdrücken, wenn er sich eifersüchtig nennt sogar auf den Leib des Herrn, den das fromme Gretchen in der Kommunion in sich aufnimmt, während er fern ist. Auf diesen übersinnlichen Vergleich antwortet Mephistopheles, Fausts Eifersucht von Gott auf den Teufel ablenkend, sofort mit einer cynischen Verspottung des Heiligen, indem er durch den Ausdruck seines eigenen Appetites dem Geliebten die sinnlichen Reize Gretchens vor Augen führt; dabei bedient er sich absichtlich eines Bildes aus dem Hohen Liede (4,5), das die Brüste der Geliebten mit unter Rosen weidenden Rehzwillingen vergleicht (3336 f.; vgl. Wielands Oberon V 17 und A 4197 f.). Und als Faust ihn einen Kuppler schilt, fährt er in der Verhöhnung des Heiligen fort, indem er Gott selber den ältesten Kuppler nennt, der die

Menschen ja verschiedenen Geschlechtes erschaffen und es als seine Pflicht betrachtet habe, sie zur Vermehrung der Welt sich verbinden zu lassen. . . . Und nun setzt eine Stelle ein, die im Urfaust schon vorhanden ist und dem Dialoge angehört, der auf den Monolog Valentins folgt (oben S. 209 ff.) und dort vor Gretchens Thüre spielt. Der Teufel verhöhnt Faust, der trüben Gedanken nachhängt und sich gleich das Ende vorstellt. Faust, in dem der Lebensdrang, die Begierde wieder die Herrschaft gewinnt, antwortet mit einem neuen Ausbruch seines Titanismus. Er weiß, daß er auch in den Armen der Geliebten keine Befriedigung finden wird; er spricht jetzt (gegenüber U 1412 f.) noch deutlicher aus, daß das Unglück, das er über sie gebracht hat, auch ihn nie zur Ruhe kommen lassen wird (3345 ff.). Er weiß, daß sie mit ihm zu Grunde gehen muß. Er weiß aber auch, daß er seiner Leidenschaft, die er, jetzt in schönem Kontrast mit dem von Mephistopheles gebrauchten Bilde vom geschwollenen Bächlein (3308 ff.), mit einem reißenden Bergstrom vergleicht, nicht mehr widerstehen kann; und so soll, was muß, gleich geschehen. Es dient wiederum zur Entlastung Fausts, wenn er nun anstatt: „Du, Hölle, wolltest dieses Opfer haben!" sagt: „Du mußtest dieses Opfer haben"; die Hölle will nicht bloß, sie muß ihr Opfer haben und der Widerstand des Menschen ist nichts! Damit folgt Faust dem Mephistopheles, der in ein paar neu hinzugefügten Versen (3371—3) den „eingeteufelten" Faust leben läßt, nicht wie im Urfaust in das Haus, sondern in die Stadt; hier wie dort aber kehrt er zu Gretchen zurück.

In dieser Scene liegt uns nun ein urkundlicher Fall vor, daß Goethe ältere und jüngere Bestandteile zusammengeschweißt hat. Hier können wir auch die Gegenprobe auf das machen, was die sogenannte Faustphilologie als „höhere Kritik“ betreibt. Die Scene besteht aus einem Bestandteil, der zweifellos in die Zeit des Urfaust gehört (3342—3369); aus einem andern, dem Monologe (3217—3250), der ebenso zweifellos in die klassische Periode gehört; und endlich aus einem dritten Stück (3251—3341), bei dem es zweifelhaft ist, ob Goethe in der klassischen Periode nicht auf älterer Grundlage gearbeitet hat. Ich habe oben mit geflissentlicher Ausführlichkeit gezeigt, wie nahe unser Stück mit dem einen Teil wie mit dem andern dem Inhalt nach zusammenhängt; und nun mache man noch den Versuch, auf Grund des Inhaltes eine Fixierung der Entstehungszeit vorzunehmen! nämlich unter Beachtung aller Momente, nicht bloß mit willkürlich herausgegriffenen Parallelen.

Und wie mit dem Inhalt, so steht es auch mit der Form. Seit den Tagen des unglückseligen Prosafaust schwätzt und lehrt man ungestört, daß sich die früheren Teile des Faust von den späteren durch den freieren Rhythmus unterscheiden. Eine flüchtige Vergleichung des Urfaust mit dem Fragment lehrt das Gegenteil, und an unserer Scene können wir die Gegenprobe machen. Das Stück aus der Zeit des Urfaust enthält nicht eine einzige zweisilbige Senkung und keinen Wechsel des Rhythmus; denn auch in 3356 f. (U 1422 f.) war der Wechsel nicht beabsichtigt. Goethe, der die Knittelverse nicht skandierte, sondern nach dem Gehör baute, hat sich nicht

in dem Rhythmus, sondern in der Zeilenabteilung geirrt und ein Versehen in der Göschenischen Ausgabe wieder gut gemacht, das die weimarische Ausgabe leider wiederhergestellt hat. Es liegt also nur eine Unregelmäßigkeit in der Reimstellung vor, die man, je nachdem, als Reim zwischen Mitte und Ende der Zeile oder als (am Ende) reimlose Zeile buchen kann. In dem zeitlich nicht genau zu fixierenden Stück, das aber jedenfalls erst in unserer Periode seinen Abschluß gefunden hat, begegnen uns dagegen eine Menge Freiheiten. Doppelte Senkungen, die (wie später 1639 ff. 1750 ff.) rasche Bewegung malen: „Erst kam deine Liebeswut übergeflossen" (3307), oder bei lebhafter werdender Rede: „Mich dünkt, anstatt in Wäldern zu thronen, ließ' es dem großen Herren gut" (3311 f.). Und völliger Wechsel des Rhythmus, mehrsilbige Senkungen und Umschläge des lebhaften jambischen in den passiven, weicheren trochäischen Rhythmus, wo Gretchens sehnsüchtige und schwermütige Lage sich wunderbar in der Versform spiegelt (3317—3325). Welche Kunststücke hier dem Dichter gelungen sind, das verdient im einzelnen beobachtet zu werden. Gretchen steht am Fenster und sieht die Wolken ziehn — regelmäßiger Jambus; aber die Wolken ziehn „über die alte Stadtmauer hin" — trochäischer Rhythmus, und doppelte Senkungen malen das Hin- und Herziehen der Wolken und die lebhaftere Bewegung. „Einmal ist sie munter" — lebhaft mit dreisilbiger Senkung; — „meist betrübt" — mit einsilbiger Senkung: der Kontrast in Einem Vers. Derselbe Kontrast in zwei aufeinander folgenden Versen: „einmal recht ausgeweint", mit zweisilbiger, das Schluchzen

malender Senkung; „dann wieder ruhig —“, mit einsilbiger Senkung. Und ebenso setzt der folgende Aufschrei Fausts: „Schlange! Schlange!“ und die Erwiderung des Mephistopheles trochäisch mit starkbetonter Hebung wirksamer ein, während der folgende Dialog wieder den jambischen Rhythmus aufnimmt. Wer will solchen Beobachtungen gegenüber sagen, daß der Charakter des Verses im Faust nicht von dem Inhalt, sondern von der Entstehungszeit abhänge? daß Goethe in Frankfurt nur freie Knittelverse und in der klassischen Periode nur regelmäßige Jamben gebaut habe? Wer will leugnen, daß Goethe in der Zeit seiner reifsten Kunst solche rhythmische Schönheiten unerreichbar waren, wenn ihm das metrische Schema die gewünschte Freiheit ließ? Jede Methode, die auf den Namen einer wissenschaftlichen Anspruch machen will, geht von dem Sicheren und Gewissen aus; von dem Unsicheren und Ungewissen gibt es keinen methodischen Weg zur Wahrheit. Wir dürfen mit Recht sagen, daß eine Scene, die in der Zeit der Jamben gedichtet ist, den Einfluß der Jamben verrate; aber wir haben kein Recht zu sagen, daß eine Scene oder gar eine Stelle, die jambischen Rhythmus zeigt, darum in der Zeit der Jamben entstanden sein muß. Denn mit der Ursache ist wohl die Wirkung, mit der Wirkung aber nicht die Ursache gesetzt; weil die Wirkung, wie eben gezeigt worden ist, auch aus anderen Ursachen erfolgen kann.

So hat also Mephistopheles den Faust wiederum, wie in der gleichfalls unserer Periode angehörigen Scene im Studierzimmer (1828 ff.), der Spekulation entrissen und dem Sinnengenusse zugeführt. Wenn wir nun aber

fragen, welche Stellung die Scene in dem weiteren Verlauf der Gretchentragödie einnimmt, so ergeben sich manche Bedenken und unlösbare Fragen. Wir wissen jetzt, daß Faust Gretchen verlassen hat und aus welchem Grunde. Aber ist dieser Grund, was er offenbar sein soll, wirklich eine Entlastung? Kann Faust, wenn er Gretchen schon zu Fall gebracht hat, wirklich Glück in der Einsamkeit, in der Betrachtung finden? Meldet sich hier nicht etwas von dem Egoismus, der, unter ganz andern Verhältnissen freilich, Goethe zur Pflicht gegen sich selbst wurde, als er sich aus der Nähe der Frau von Stein nach Italien flüchtete und dort seinen Studien lebte? Und wenn Gretchen doch verführt ist, warum fürchtet Faust sich so vor der eigenen Begierde und Leidenschaft? thut er da nicht besser, an ihrer Seite auszuhalten, als sie im Stiche zu lassen? Und was hat der Teufel für einen Grund ihn zurückzuführen, wenn Gretchen doch schon gefallen ist? Weit zweckmäßiger handelt er doch später (S. 225, Z. 15), wenn er Faust durch abgeschmackte Freuden von ihr abzieht, um sie hilflos verderben zu lassen! Warum verbirgt er ihm Gretchens Schicksal nicht, das sich ohne Faust ebenso erfüllen wird? Das Fragment gibt darauf keine Antwort. Seine Rückkehr ist hier völlig zwecklos und ohne Folge. Sie unterbricht nur die schöne Reihe der Gretchenscenen und verwischt den Eindruck der Steigerung. Um weiter zu kommen, müssen wir doch wieder auf den Urfaust zurückgreifen. Denn es ist nicht anzunehmen, daß Goethe, weil er einen Teil davon herausnahm und in unserer Scene verwendete, die Valentinscene überhaupt habe aufopfern wollen. Er nahm wohl

auch an dem lärmenden Ausdruck des Titanismus Anstoß, der so schlecht vor die Thüre Gretchens und für einen Liebhaber paßte, der heimlich zu seinem Liebchen schleicht. Wir dürfen also wohl vermuten, daß Faust, aus der Wildnis zurückgekehrt, vor der Thüre Gretchens auf Valentin stoßen sollte; und daß dieser fortgesetzte Liebesverkehr jetzt vor die Domscene fallen sollte, nach der Gretchens Zustand ihn unmöglich machte. Nur weil die Valentinscene nicht fertig war, hat Goethe sie für diesmal fallen gelassen und das Fragment bei dem nächsten Einschnitt der Handlung mit „Zwinger" und „Dom", also noch vor der Katastrophe geschlossen. Die zweite Hälfte der Gretchentragödie ist von Goethe im Fragment recht stiefmütterlich behandelt worden; in diesem Punkt bedeutet das Fragment inhaltlich einen Rückschritt gegenüber dem Urfaust. Man merkt ordentlich die Eile, mit der er den Faust „für diesmal abgethan" hat und wie froh er war, dieser Pflicht ledig zu sein. Vielleicht hat er auch die Stelle aus dem Urfaust bloß deshalb herausgehoben, um schneller fertig zu werden; auch aus diesem Grunde möchte ich „Wald und Höhle" als das letzte betrachten, was Goethe an dem Fragment gemacht hat. Wie wenig ihm bei der Arbeit an dieser Scene der Zusammenhang vor Augen stand, beweist schon der Umstand, daß die Scene später an geeigneterer Stelle eine ganz andere Bedeutung erhielt.

# Anmerkungen.

S. 6: Auch Zelter denkt natürlich an das Rattenlied, wenn er an Goethe schreibt (III, 380): „Was finde ich? Einen, der aussieht, als hätte er Liebe, die ganze Liebe mit aller Qual der Jugend im Leibe."

S. 16 und Bd. II, 161: Daß Goethe über die Etymologie des Namens Mephistopheles völlig im unklaren war und sich gar keine Gedanken darüber machte, ergibt sein Brief an Zelter vom 20. November 1829 (V, 323—337; vgl. dazu Kloster V, 1157): „Läßt man sich in historische und in etymologische Untersuchungen ein, so gelangt man meistens immerfort ins Ungewissere. Woher der Name Mephistopheles entstanden, wüßte ich direkt nicht zu beantworten." Auch die neueste Erklärung von Pineles in der Allgemeinen Zeitung vom 14. April 1900, Beilage 86, die ihn von Christoffel, Stoffel ableitet, beseitigt die Unsicherheit nicht.

S. 37: „Museum" wird im achtzehnten Jahrhundert scherzhaft auch von dem „Kabinett" des großsprecherischen Theaterdirektors in den „Theatralischen Abenteuern" gebraucht (Vulpius bei Diezmann, Goethe-Schiller-Museum S. 25).

S. 41 (zu U 11 = A 364): Daß die richtige Betonung „nichts wissen können" ist, ergibt sich aus A 1840 und ist S. 306 gesagt.

S. 49: in den Puppenspielen findet die Beschwörung des Teufels gleichfalls fast immer im Zimmer statt.

S. 58: Welt = Erde auch A 242.

Zu S. 67, Z. 1 (A 550 f.): Horaz Ep. ad Pis. 309: Scribendi recte sapere est et principium et fons.

S. 88 (U 283): geilen = fordern in Freys Schwanksammlungen, Litt. Verein Nr. 295, Register.

S. 108 ff. zu **Auerbachs Keller**: Ich stelle hier das Material für die Quellenuntersuchung zusammen:

1) Der Weinzauber kommt vor bei Spieß 1590 (Braune 134 ff.), bei Widmann (Kloster II, 511), bei Pfitzer (Keller 300 ff.). Ueberall werden vier Sorten von Weinen genannt, Pfitzer läßt auch vier Löcher bohren: die Anzahl der Zechgesellen war also durch die Sage an die Hand gegeben. Unter den Weinsorten wird bei Spieß Rephal, bei Widmann und bei Pfitzer Rheinfall, bei Goethe Rheinwein zuerst genannt; dann in allen drei Volksbüchern Malvasier, spanischer und französischer Wein, von denen Goethe den Malvasier durch Tokayer ersetzt und den spanischen in A (2283) wieder abgedankt hat.

2) Das Nasenabschneiden kommt bei Spieß 1587 (Kloster II, 1052; vgl. Lerchheimer, Binz S. 40) und Pfitzer (Keller 439; „mitten im Winter," vgl. U S. 29, Z. 193) vor. Bei beiden haben die Gäste die eigenen Nasen in der Hand; ebenso auch bei Neumann (Kloster V, 458 f.), den Goethe später wenigstens zu Rate zog (Pniower 82). Als ein Beispiel für eine bloße „Verblendung" erzählt auch Pfitzer die Geschichte, die also auch er für eine bloße Suggestion hält, wie Goethe und andere (Jahrbuch XIV, 240 f.). Vgl. auch Düntzer, Faustsage 70 f. 194 ff. 202 ff.

3) Der Faßritt bei Spieß 1590 (Braune 129), Widmann (Kloster II, 498), Pfitzer (Keller 284 f.) und dem Christl. Meynenden (Szamatolski S. 15; die Bilder mit Inschrift S. 2). Vgl. Jahrbuch III, 341 und Düntzer, Faustsage 37. 202 ff. 251. 256. Goethe hat doch, wie ich jetzt (entgegen S. 121) glaube, in U auch den Faßritt für eine bloße Vision des phantasievollen Frosch gegeben; erst in A (2321/2, vgl. 4611/2) „verschwindet" Faust im eigentlichen Sinn auf dem Fasse; das stimmt ganz zu dem Charakter der Ueberarbeitung, die das Wunderbare überall herausarbeitet. Auch Zauberformeln kommen in den Quellen so wenig als im Urfaust vor.

Man sieht, daß von allen Faustbüchern bloß Pfitzer alle drei Geschichten bringt. Vgl. auch Jahrbuch VIII, 232 f.; Vierteljahrsschrift I, 470. V, 139.

S. 117, Z. 11 von oben ist nur anstatt nun zu lesen.

S. 120, letzte Zeile: und Lukas 8, 33. Vgl. auch Luther in der Vorrede zum kleinen Katechismus: „Das Volk lebt wie das liebe Vieh und unvernünftige Säue hin."

S. 127: Herklots travestierende Ballade, welche gleichfalls das Nasenabschneiden behandelt, schließt mit der Warnung Fausts, dem Teufel künftig nicht mehr zu trauen (Splitter 782); Goethe, der sie gewiß nicht kannte, hat die Warnung erst in der Umarbeitung (A 2321) hinzugefügt.

S. 128 ff.: ob der Prozeß des Müllers Arnold mit Friedrich dem Großen nähere Parallelen zu dem Philemonmotiv ergibt, kann ich augenblicklich nicht sagen, da mir die Schrift von Karl Dickel, Friedrich der Große und die Prozesse des Müllers Arnold, Marburg a. d. Lahn 1891, nicht zugänglich ist.

S. 133: zur Anrede „Fräulein" vgl. Nord und Süd, Bd. 91, Heft 271, S. 73.

S. 141: meine Erklärung von genommen = gestohlen (U 584 = A 2732) wird unzweifelhaft durch Pfitzers Bemerkungen (151), daß der Teufel, da er nichts erschaffen könne (vgl. A 2377), die Sachen „gewiß anders woher nehmen müsse"; daß er also „diesem und jenem Herrn dieses und jenes aus der Kuchen und Keller genommen und einem andern, der es verlangt, zugeführet" habe. So erklärt Pfitzer (der übrigens hier, wie so oft, Milichs Zauberteufel ausschreibt), woher Mephostophiles die Zaubergaben für Faust nehme. Und auch Goethe hält es also in dem citierten Vers für nötig, diese Frage zu beantworten. Der Vers widerspricht daher auch nicht, wie ich oben (S. 141) gemeint habe, den späteren Versen A 2675 ff.; denn Mephistopheles stiehlt auch hier einen altvergrabenen Schatz, gerade so, wie er bei Pfitzer (S. 420) dem Faust einen Schatz anweist, „welcher vor vielen Jahren von einem alten geitzigen Mann daselbst hin vergraben worden." — Auch von Schlössern, die sich dem Teufel ohne Schlüssel öffnen, z. B. mit einem angeblichen „gesegneten Kraut", handelt Pfitzer (S. 484 f.) ausführlich.